

الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف

البناء العرُوضي للقصيدة العربية



دار الشروق

الْبِنَاءُ الْعُرْفِيُّ
لِلْقَصِيْدَةِ الْعَرَبِيَّةِ

البناء العروضي

للقصيدة العربية

الطبعة الأولى ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م
جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق

القاهرة: ٨ شارع سيويه المصري
- رابعة العدوية - مدينة نصر
ص. ب. : ٣٣ البانوراما
تليفون: ٤٠٢٣٣٩٩
فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢)
بيروت: ص. ب. : ٨٠٦٤
هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣
فاكس: ٨١٧٧٦٥ (٩٦١)

الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف

الْبِنَاءُ الْعُرْفِيُّ
لِلْقَصِيدَةِ الْعَرَبِيَّةِ

دار الشروق —

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

هذه محاضرات تتناول البناء العروضي للقصيدة العربية ، أقدمها لطلابي في كلية دار العلوم بجامعة القاهرة ، كما أقدمها لكل محبي فن العربية الأول : الشعر ، والراغبين في معرفة أسس بنائه .

والحق أن فن العروض علم قد يكون صعبًا على كثير من المبتدئين ، لأنهم لم يتدربوا عليه ، ولم يمارسوه ، ولم يوقفهم أحد من خلال قراءة الشعر على أصوله وقواعده ، وهو علم يحتاج إلى دربة ومرانة كثيرة متصلة ، والعناية به تحتاج إلى تضافر علوم العربية المختلفة التي تعين على ضبط النص الشعري . وبين علم العروض وعلوم العربية الأخرى من صرف ونحو وغيرهما - تعاون متبادل وجدل حي فعال ، ومن هنا كانت إجادة العروض متضمنة لإجادة كثير من علوم العربية .

وقد ظل العروض العربي ميزانًا للشعر منذ وجد الشعر العربي ، ومنذ استكشف قواعد هذا العلم واستخلص قوانينه عالم العربية الفذ الخليل بن أحمد الذي عاش حتى أوائل الربع الأخير من القرن الثاني الهجري (ت تقريبًا ١٧٥ هـ)

وقد كان علماء العربية يتعهدونه من حين إلى آخر شرحًا وبسطًا لغوامضه ، أو اختصارًا ونظمًا لمسائله ، أو تنبيهًا إلى أهميته والحاجة إليه . فبعد الخليل بن أحمد ألف فيه

الأخفش الأوسط (ت ٢١٥ هـ) مستدرجًا على الخليل، وبعده أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥ هـ) وابن كيسان (ت ٣١٠ هـ) وابن السراج (ت ٣١٦ هـ) وابن عبد ربه (ت ٣٢٨ هـ) والزجاجي (ت ٣٤٠ هـ) والصاحب بن عباد (ت ٣٨٥ هـ) وأبو الفتح بن جنى (ت ٣٩٢ هـ) والجوهري (ت ٤٠٠ هـ تقريبًا) والخطيب التبريزي (ت ٥٠٢ هـ) والزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) وابن الحاجب (ت ٦٤٦ هـ) والدمامي (ت ٨٢٧ هـ)، وبين هؤلاء وبعدهم كثيرون.

وكان بعض القدماء يعد العروض مما اختصت به العرب، ومن هؤلاء ابن فارس الذى يقول في كتابه «الصاحبى»: «ثم للعرب العروض التي هي ميزان الشعر، وبها يعرف صحيحه من سقيمه. ومن عرف دقائقه وأساره وخفاياه - علم أنه يربى على جميع ما يتَّبَعُ به هؤلاء الذين ينتحلون معرفة حقائق الأشياء من الأعداد والخطوط التي لا أعرف لها فائدة». وكان ابن فارس قد ذهب من قبل إلى أن العرب كانوا في جاهليتهم - قبل كشف الخليل - يعرفون العروض بوصفه علمًا ضمن ما يعرفون من علوم، فقال (ص ١٣، ١٤ من الصاحبى): «وأما العروض فمن الدليل على أنه كان متعارفًا معلومًا اتفاق أهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا - أو من قال منهم - إنه شعر، فقال الوليد بن المغيرة منكراً عليهم: لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقرء الشعر؛ هزجه ورجزه، وكذا وكذا، فلم أره يشبه شيئاً من ذلك». ويعقب ابن فارس مستتجاً: «أفيقول الوليد هذا وهو لا يعرف بحور الشعر؟!».

ولا شك في أن العرب كانوا يعرفون أوزان الشعر ممارسةً واستعمالاً، ويدركون الفروق بين كل وزن وآخر، ولم يخلط الشعراء بين هذه الأوزان. وأما دعوى ابن فارس أنهم كانوا يعرفون العروض بمصطلحاته وبوصفه علمًا له أصوله وقواعده - فهي دعوى باعثها إكبار هذا العلم والاهتمام به، وإكبار العرب أيضًا، حتى إنه اعتقد أيضًا أنهم كانوا يعرفون علوم العربية الأخرى بمصطلحاتها الخاصة بها.

ومهما يكن من أمر، فإن هذا العلم ضروري لدارس العربية الذي يريد أن يتخصص فيها، وآمل مع هذه البداية أن أحبب إلى طلابي هذا العلم الذي يتناول أهم فنون

العربية، ولذلك بسّطت عرض أبحره معتمداً على جانب الوصف، وتخففت من كثير من مصطلحاته معولاً على إكسابهم المهارة والدربة على فهمه ومعالجته، ومن ثم أكثر من النصوص سواء في ثانيا العرض أو التدريبات الملحقه، وأرجو أن تكون معينة على تحقيق ما أتغيّه .

وقد ألحقت بهذه الدراسة عجالة سريعة عن الشعر الحر، لأن الأبحر المدروسة هنا هي التي يعتمد الشعر الحر على تفعيلاتها في تشكيله، وقصدي من ذلك أن يعرف الدارسون العلاقة بين الشعر الحر والشعر الذي نبع من هذا اللون الجديد، وأن يعرفوا أنه موزون بطريقة خاصة؛ حتى لا يضلّهم بعض الذين ينكرونه، إما عن هوى خاص وإما عن عدم معرفة به .

ولا يكتمل البناء العروضي للقصيدة العربية إلا إذا ألمّ الدارس أيضاً بنظام التقفية فيها، ولذلك جعلت الباب الثاني من هذه الدراسة لتناول القافية في الشعر العربي، وكما فعلت مع النظام العروضي - ألحقت فصلاً خاصاً بالقافية في الشعر الحر. وأسأل الله أن يكون عملي نافعاً وأن يجعله خالصاً لوجهه .

والله من وراء القصد، وهو حسبي .

محمد حماسة عبد اللطيف

مصر الجديدة في ١٩٩٩/٨/٥

الباب الأول

البناء العروضي للشهيدة

تمهيد

من المعروف أن تراثنا الشعري أعظم جذراً وأبعد عمراً في مدى التاريخ من تراثنا النثري؛ إذ إن أقدم النصوص اللغوية في الثقافة العربية نصوص شعرية ترجع إلى ما قبل الإسلام بما يقرب من قرنين من الزمان، ولا تكاد الثقافة العربية تعرف نصوصاً نثرية قبل الإسلام إلا نتفاً قليلة، وهي - على فرض صحتها - من أسجاع الكهان وبعض خطب العرب التي نالها على الزمن تحريف كثير.

ولعل القيمة الفنية للشعر هي التي ساعدت على حفظه على مدى الزمن، فتناقله جيلٌ بعد جيل، وأشبعوا به أشواقهم الروحية، وظمأ نفوسهم إلى الجمال وتعميق الرؤية للحياة وتعديلها. ولعل مما ساعد أيضاً على حفظ الشعر ذلك النغم الموسيقي الذي يتمتع به، وذلك الإيقاع الذي يستدعي بعضه بعضاً فيعين على التذكير، ولا سيما أنه كان علم قوم لم يكن لهم علم سواه.

وإذا كان كل من الشعر والنثر كلاً من الكلام العربي مصوغاً على نمط الجملة العربية وخصائصها وبنية مفرداتها الصرفية والصوتية^(١)، فإنه ينبغي علينا أن نقف على ما يمتاز به الشعر من النثر، ونتعرف الخصائص التي تجعل من الكلام شعراً من حيث قالبه وطريقة بنائه الصوتي.

(١) هذا لا يمنع أن الشعر قد ينفرد أحياناً ببعض الصيغ والتراكيب الخاصة فيما يسمى بالضرورات الشعرية. انظر كتابي: لغة الشعر: دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، ١٩٩٦.

لقد وردت في المصادر العربية القديمة تعريفات متعددة للشعر، تعرض بعضها للنقد والنقض، واستحسن البعض الآخر. ولن يكون من وكدنا هنا محاولة التمييز بين الشعر والنثر من خلال التعريفات التي قدمت لكل منهما، ولكننا سنحاول التمييز بينهما من خلال التعرض لنص من كلا اللونين، فما يغني التعريف شيئاً إذا لم تكن مفرداته واضحة الدلالة في الذهن عن طريق ارتباطها الفعلي بنصوص لغوية واضحة.

فَلْنُحَاوِلْ أَنْ نَوَازِنَ بَيْنَ هَذَيْنِ النَّصِيْنِ (أ) و(ب).

(أ) النص الأول: يقول الروائي الكبير نجيب محفوظ في رواية «اللس والكلاب» على لسان بطلها «سعيد مهران»:

«لن أقع في الفخ، ولكنني سأنقض في الوقت المناسب كالقدر، وسناء إذا خطرت في النفس انجاب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر، وسطع الحنان فيها كالنقاء غب المطر. ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها؟ لا شيء، كالطريق والحارة والجو المنصهر. جاءكم من يغوص في الماء كالسمكة، ويطير في الهواء كالصقر، ويتسلق الجدران كالقار، وينفذ من الباب كالرصاص».

(ب) النص الثاني: يقول إبراهيم ناجي في قصيدته «الأطال»:

يَا فُؤَادِي رَحِمَ اللهُ الْهُوَى	كَانَ صَرْحًا مِنْ خَيَالٍ فَهُوَى
اسْقِنِي وَأَشْرِبْ عَلَى أَطْلَالِهِ	وَارِوْ عَنِّي طَالَ مَا الدَّمْعُ رَوَى
كَيْفَ ذَاكَ الْحُبُّ أَمْسَى خَبْرًا	وَحَدِيثًا مِنْ أَحَادِيثِ الْجَوَى

نلاحظ - معاً - أن النص الأول مقسم إلى جمل، كل جملة منها تطول أو تقصر حسب المعنى الذي يريد أن يؤديه الكاتب، فجملة «لن - أقع - في - الفخ» مكونة من أربع كلمات، والجملة التي بعدها «ولكنني - سأنقض - في - الوقت - المناسب - كالقدر» مكونة من ست كلمات، والجملة الثالثة «وسناء - إذا - خطرت - في - النفس - انجاب - عنها - الحر - والغبار - والبغضاء - والكدر» مكونة من إحدى عشرة كلمة.

وهكذا تتوالى الجمل في هذا النص دون ضابط شكلي يفرض عليها تساوي الكمية

الزمنية والصوتية ؛ لأن كل جملة مرتبطة بالمعنى الذي تؤديه ، ولا يلزم فيه أن تتساوى كمية الأصوات المنطوقة في كل جملة .

أما النص الثاني ، فإننا نلاحظ أنه مكون من ثلاثة أسطر ، كل سطر منها مكون من قسمين ، كل قسم منها مكون من مجموعة من الكلمات ، قد يتساوى عددها مع عدد كلمات القسم الثاني أو لا يتساوى ، فالقسم الأول من السطر الأول مكون من خمس كلمات ، هي : « يا - فؤادي - رحم - الله - الهوى » ، والقسم الثاني من البيت الأول مكون من خمس كلمات ، هي : « كان - صرخًا - من - خيال - فهوى » .

والسطر الثاني مكون من قسمين كذلك ، القسم الأول عدد كلماته أربع ، هي : « اسقني - واشرب - على - أطلاله » والقسم الثاني مكون من خمس كلمات ، هي : « وارو - عني - طالما - الدمع - روى » .

والسطر الثالث مكون من قسمين أيضًا ، عدد كلمات القسم الأول خمس كلمات ، هي : « كيف - ذاك - الحب - أمسى - خبرًا » والقسم الثاني عدد كلماته أربع كلمات ، هي : « وحديثًا - من - أحاديث - الجوى » .

لكن يلاحظ - مع عدم اتفاق هذه الأقسام في عدد الكلمات - أن كل قسم منها متساوٍ مع القسم الآخر في كمية الأصوات المنطوقة والمسموعة ، ومتساوٍ معه أيضًا في ترتيب هذه الأصوات . ودليل ذلك ، أننا لو قسمنا كل سطر من هذه الأسطر الثلاثة إلى مقاطع صوتية^(١) أي إلى أصغر الوحدات الصوتية ، لكان كل قسم متساويًا مع الآخر ، وكل سطر متساويًا مع التالي ، فالسطر الأول مثلاً ، مكون من هذه المقاطع أو الوحدات الصوتية الصغرى :

يا / فُ / حُوا / دِي / رَ / حِ / مَ لَ / لَآ / هُ لَ / هَ / وَى .

مجموعة هذه المقاطع أحد عشر مقطعًا صوتيًا .

(١) المقطع الصوتي هو : الدفقة الصوتية التي لا يمكن فصلها من بعضها البعض . سلام (بالتنوين) - مثلاً - مكونة من ثلاثة مقاطع ، هي (مَ - لَ - مَ) ولا يمكن تقسيم كل مقطع منها صوتيًا ، بل لابد من نطقه دفعة واحدة .

والقسم الثاني مكون من هذه المقاطع الآتية :

كَا / نَ / صَرَ / حَا / مِنْ / خَدَ / سَيَا / لِي / فَ / هَدَ / حَوَى .

مجموعها أيضًا أحد عشر مقطعًا صوتيًا . فلنر معًا السطرين الآخرين .

السطر الثاني :

١ - إِسْدَ / قِدَ / سِنِي / وَشَدَ / رَبَّ / عَدَ / حَلَى / أَطَ / لَآ / لِي / هِ

٢ - وَزَ / وَ / عَنَدَ / سِنِي / طَا / لَدَ / مَمَدُ / دَمَدُ / عُ / رَ / وَى

السطر الثالث :

١ - كَيْدَ / فَ / ذَا / كَلَّ / حُبَّ / بُ / أَمَدَ / سَسَى / خَدَ / بَ / رَا

٢ - وَ / حَ / حِدِيدَ / ثَا / مِنْ / أَ / حَا / دِيدَ / سِثَ / لَدَ / جَدَ / حَوَى

وهكذا نجد كل سطر (أو قل كل بيت) منها مكونًا من أحد عشر مقطعًا صوتيًا ، فليست العبرة — إذن — بعدد الكلمات ، لكن بكمية الأصوات المنطوقة ، وتساويها وترتيبها في كل قسم من هذه الأقسام بنظام مخصوص ، بحيث نجد أن المقطع القصير يقابله في البيت التالي مقطع قصير ، والطويل يقابله كذلك مقطع طويل . ومن هنا يدرك المستمع توالي هذا الترتيب واتفاقه ، فيحدث لديه الإحساس بالأثر الموسيقي ، وهذا ما يسمى «الوزن» .

ويلاحظ — أيضًا — على النص الثاني أن كل بيت فيه ينتهي بكلمة آخرها «واو» مفتوحة فتحة طويلة Waa «فهوى - روى - الجوى» . وانتهاء البيت بهذه الكلمة المتفقة في مقطعها الأخير مع الكلمة الأخيرة في البيت الذي يليه - يحدث أثرًا موسيقيًا آخر ، بجانب الأثر الموسيقي الأول (الوزن) . واتفاق الكلمات الأخيرة في نهاية الأسطر على هذا الشكل يسمى «القافية» . وكل نص أدبي تتوافر فيه هاتان الصفتان : تساوي الكمية الصوتية بين أجزائه بنظام مخصوص ، والذي يسمى «الوزن» ، واتفاق الكلمات الأخيرة في الأسطر بنظام مخصوص كذلك ، والذي يسمى «القافية» - كل نص أدبي تتوافر فيه هاتان الخاصيتان يسمى «شعرًا» من حيث الشكل على الأقل .

لكننا نلاحظ أن النص الأول يشتمل على جمل ثلاث، كل جملة منها تنتهي بكلمة يتفق الحرف الأخير فيها مع الكلمة التي في آخر الجملة التالية، وهي على الترتيب :
ولكنني سأنقض في الوقت المناسب كالقدر.

وسناء إذا خطرت في النفس انجباب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر.
وسطع الحنان فيها كالنقاء غبَّ المطر.

فالكلمات الأخيرة في الجمل متشابهة في حرفها الأخير «القدر - الكدر - المطر» ولكنها لا تسمى قافية، لأن الجمل هنا غير متساوية في كمية الأصوات المنطوقة في ترتيبها المخصوص، ولذلك لا يسمى هذا الكلام شعراً؛ لأنه غير موزون، وإنما يسمى «نثراً». وعند اتفاق آخر الجمل على هذه الصورة يسمى «نثراً مسجوعاً».

والواقع أن كل من له أدنى ذُرْبَةٍ باللغة العربية - من دارسيها بالطبع - يستطيع أن يفرق بين ما هو شعر وما هو نثر بمجرد سماعه أو قراءته لنصين من هذا أو ذاك، فإذا سألته: كيف عرفت أن هذا شعر؟ فسوف يجيبك بأن هذا كلام موزون، وينتهي به المطاف عند هذا الحد ولا يتجاوزه. وإذا واصلت معه حوارك: كيف عرفت أن هذا موزون؟ فأغلب الظن أنك لن تظفر بشيء، وأغلب الظن - أيضاً - أنك سوف تسمع كلاماً مختلطاً عن التفاعيل والبحور والقافية لا يساعد على جلاء بالقدر الذي يساعد به على التشويش والاضطراب.

ولعل كبرى النكبات التي أصيبت بها ثقافتنا العربية أن يفقد كثير من المتخصصين فيها القدرة على التمييز بين البيت الصحيح المستقيم، والبيت الذي أصابه اختلال عروضي. ونستطيع أن نقول في أسوأ شديد إنه من هذه النقطة فحسب يبدأ طريق القطيعة بين حاضرتنا وماضينا الثقافي بكل ثرائه.

إن القدرة على معرفة أوزان الشعر والتمييز بينها وإدراك المستقيم والمكسور منها تعد في حقيقة الأمر تلخيصاً لمعرفة واسعة بالعربية: صرفها ونحوها. ويمكن القول - مع شيء من التعميم - : إن معرفة بناء القصيدة عروضياً يعد أعلى قمم معرفة العربية؛

ففضلاً عما يدل عليه ذلك من معرفة بطرائق اللغة في بناء كلماتها وجملها ، فإن ذلك يدل أيضاً على حسّ لغويٍّ موسيقيٍّ مدرب . فكثيراً ما يهدي الوزن الشعري القارئ إلى تحديد صيغة الكلمة الصحيحة ، أو إعرابها الصحيح أيضاً . ويتمثل ذلك أظهر ما يتمثل في قراءة شعر في مخطوطة من مخطوطاتنا - وهي كثيرة جداً - وتحتاج إلى كشف ونشر - حيث يلتوي الخط وتنبهم النقط وتتآكل أو تنخرم بعض الكلمات ، أو تسقط سهواً من الناسخ ، هنا يقفز الإدراك العروضي إلى الحدس بالكلمة ، وغالباً ما يكون ذلك صحيحاً . والعجب ، كل العجب ، من أولئك الذين يتعرضون لتحقيق المخطوطات التي بها اقتباسات من الشعر وليست لديهم القدرة على معرفة الصحيح من المكسور .

وليس لهذا الغرض وحده نتعلم البناء العروضي للقصيدة العربية ، بل ينبغي أن نتعلم ذلك لذاته ، إذ إن الشعر هو فن العربية الأول ، والوزن هو أول مميزاته من غيره . ولن يتم لنا إدراك معنى القصيدة إدراكاً فنياً عالياً إلا إذا كانت عناصر تركيب هذا القلب واضحة معروفة . وسوف تنعدم القدرة على الخلق والابتكار في أي مجال إذا لم تكن لدينا القدرة على إدراك أبعاد الجمال اللغوي في أرقى الأعمال الفنية ، وهو الشعر .

وإذا كان هذا مطلوباً على مستوى جميع المثقفين - فإنه من أوجب الأمور وألزمها لمن فرضت عليه الظروف أن يكون متخصصاً في اللغة العربية . والأمر يحتاج إلى غير قليل من الصبر والتبصر والدربة والمرانة ، ولنحاول معاً أن نبدأ بداية صحيحة ، وبالله التوفيق .

الأثر الموسيقي في الأصوات المنطوقة:

الفرق الشكلي الحاسم بين الشعر والنثر هو «الوزن» وهو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب^(١) ، فكل بيت متساوٍ مع الآخر في كمية الأصوات المرتبة ترتيباً خاصاً في تتابع المقاطع أو الحركات

(١) انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٢٦٣ لحازم القرطاجني (تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة - تونس ١٩٦٦).

والسكنات ، بحيث يحتل كل بيت في القصيدة مدة زمنية متساوية تمامًا مع مدة كل بيت من جميع أبيات القصيدة .

والعنصر الموسيقي هو الذي يميز الشعر من النثر ، والموسيقا تُدرك بواسطة الأذن دون بقية الحواس . فالأذن هي سبيل تسلل الموسيقا إلى النفس ، ولذلك ينبغي أن نهتم في الشعر بالأصوات المنطوقة فقط ، ويجب ألاّ نخدعنا الرموز الكتابية ، فهناك رموز كتابية لا تنطق مثل : الشمس – جاءوا – أولئك – الجيش انتصر ، أي أنه لا يعتد باللام التي تسمى اللام الشمسية ، ولا بالألف التي تكتب بعد واو الجماعة ، ولا بالواو التي تكتب في كلمة أولئك ، ولا بالهمزة التي تسمى همزة الوصل عندما تكون في أثناء الكلام .

ومعنى هذا أيضًا أنه يجب أن نُراعي الأصوات التي تنطق وليس لها رمز كتابي كالألف في اسم الإشارة : هذا ، هؤلاء ، أولئك ، ذلك ، واو المد التي تنطق في داود مثلاً ، والنون الساكنة التي تسمى بالتنوين في مثل : رَجُلٌ – كِتَابٌ . . إلخ .

والموسيقا في الشعر حساسة إلى حد بعيد ، تتأثر بأي خطأ في القراءة فتختل ويحدث نشار لا تجيزه قوانين الموسيقا الشعرية . ولذلك يلزم لقراءة الشعر أن تكون القراءة صحيحة تمامًا من حيث النحو والصرف ، أي من حيث المحافظة على ضبط الجمل بما يقتضيه قانون الإعراب ، وضبط الكلمات المفردة بما يقتضيه علم الصرف حتى لا تختل صيغة من الصيغ . فمثلاً قول أبي العلاء المعري :

غَيْرُ مُجْدٍ فِي مِلَّتِي وَاعْتَقَـاِدي نَوْحُ بَاكِ وَلَا تَرْنُمُ شَادٍ

إذا نطقنا كلمة «مُجْدٍ» منصوبة فقلنا «مُجْدِيًا» اختلت الموسيقا الخاصة بالبيت تبعًا لاختلال الإعراب ، وإذا عَرَفْنَا كلمة «بَاكِ» ، أي أدخلنا عليها (ال) فقلنا «نوح الباكي» اختلت موسيقا البيت كذلك .

خلاصة الأمر – قبل أن ندرس موسيقا الشعر – أنه لا بد من نطق الشعر نطقًا صحيحًا موافقًا لقواعد النحو والصرف ، ولابد من إلمام بما يُنطق وما لا ينطق من الرموز الكتابية .

وإذا طبقنا هذا على بيتي عنتره، وهما من معلقته الشهيرة :

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالرَّمَاحَ نَوَاهِلُ مِني وَبِضْ هُنْدٍ تَقْطُرُ مِنْ دَمِي
فَوَدِدْتُ ثَقِيلَ السُّيُوفِ لَأَنِّي لَمَعْتُ كَبَارِقِ ثَغْرِكَ الْمُتَبَسِّمِ

وحاولنا أن نكتب منهما ما ينطق فحسب جاء على النحو الآتي :

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَرَّمَاحَ نَوَاهِلُ مِني وَبِضْ هُنْدٍ تَقْطُرُ مِنْ دَمِي
فَوَدِدْتُ ثَقِيلَ سُيُوفٍ لَأَنِّي لَمَعْتُ كَبَارِقِ ثَغْرِكَ الْمُتَبَسِّمِ

وكذلك إذا حاولنا كتابة بيتي ابن زيدون :

يُقَصِّرُ قُرْبُكَ لَيْلِي الطَّوِيلَا وَيَشْفِي وَصَالِكَ قَلْبِي الْعَلِيلَا
وَإِنْ عَصَفَتْ مِنْكَ رِيحُ الصُّدُودِ فَقَدْ نَسِمتُ الْحَيَاةَ الْبَلِيلَا

بما ينطق فقط - جاء على النحو الآتي :

يُقَصِّرُ قُرْبُكَ لَيْلِ طَطْوِيلَا وَيَشْفِي وَصَالِكَ قَلْبِ لَعِيلَا
وَإِنْ عَصَفَتْ مِنْكَ رِيحُ صُصْدُودِ فَقَدْ نَسِمتُ لَحْيَاةَ لَبِيلَا

وهذا ما يسمى الكتابة العروضية .

الوحدات الموسيقية في الشعر العربي:

أشكال الشعر العربي قديمة قدم الشعر العربي نفسه ، وأعني أنها نشأت في عصر لم تكن الموسيقى فيه قد تعقدت ، ولذلك فموسيقا الشعر بسيطة ، ومعنى بساطتها أن لها وحدة موسيقية متساوية في مجموعها ، تكررت هذه الوحدة بانتظام فيحدث الأثر الموسيقي .

القصيدة في مجموعها مقطوعة موسيقية معينة مقسمة إلى وحدات موسيقية خاصة ، هذه الوحدة هي «البيت» ، فالبيت هو وحدة القصيدة ، تنشأ من تكرار البيت بنظام نغمة القصيدة ككل .

والبيت الواحد مجموعة من أصوات لا بد أن تكون مرتبة ترتيباً خاصاً حتى تُحدث أثراً موسيقياً، لذلك فهو مقسم إلى وحدات صغرى، هذه الوحدات كلُّ واحدة منها مجموعة صوتية مرتبة ترتيباً خاصاً وتكرر في البيت الواحد بنظام. لو رمزنا إلى الوحدة الموسيقية للبيت بشرطة مثلاً لكان نظامها على هذه الصورة.

⌋	⌋	⌋	⌋	⌋	⌋
⌋	⌋	⌋	⌋	⌋	⌋
⌋	⌋	⌋	⌋	⌋	⌋

إذن، فالقصيدة مقسمة إلى وحدات، ووحدة القصيدة هي البيت، والبيت مقسم إلى وحدات أصغر، ووحدة البيت تسمى التفعيلة. فالتفعيلة هي أصغر وحدة موسيقية في القصيدة، يتكون من تكرارها «بيت» من الشعر، وهي وحدة قياس صوتية، تقاس بها الأصوات المنطوقة في بيت من الشعر.

والتفعيلة مجموعة مقاطع تتركب بطريقة خاصة، بحيث يكون مجموع مقاطع بيت الشعر مساوياً لمجموعة تفعيلات على ترتيبها وتساويها، فمثلاً:

هَذِهِ الْكَعْبَةُ كُنَّا طَائِفِيهَا وَالْمُصَلِّينَ صَبَاحًا وَمَسَاءً
يكون تقطيعه على هذا النحو:

هَـاِذِـهْ لُكْعَـةٌ / بَـةٌ كُنْـنَا / طَائِفِيهَا	وَالْمُصَلِّـيـنَ / نَ صَبَاحَـنْ / وَمَسَاءً
فَاعِلَاتُنْ فِعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ فِعِلَاتُنْ فِعِلَاتُنْ

والبيت التالي:

كَمْ سَجَدْنَا وَعَبَدْنَا الْحُبَّ فِيهَا	كَيْفَ بِاللَّهِ رَجَعْنَا غُرَبَاءَ
--	--------------------------------------

ويكون تقطيعه على هذا النحو:

كَمْ سَجَدْنَا / وَعَبَدْنَا / حُبَّ فِيهَا	كَيْفَ بِاللَّهِ رَجَعْنَا / غُرَبَاءَ
فَاعِلَاتُنْ فِعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ فِعِلَاتُنْ فِعِلَاتُنْ

فالوحدة الموسيقية التي يتكون منها كل بيت من البيتين السابقين هي «فاعلاتن» ،
 وقيمة كلمة «فاعلاتن» هذه في أنها مجموعة مقاطع صوتية مرتبة (فأ/ ع/ لا/ تُن)، أو
 هي مجموعة حروف متوالية بين المتحرك والساكن . فلو رمزنا للحرف المتحرك بشرطة
 مائلة (/) وللساكن بدائرة (o) لكانت فاعلاتن على هذا النحو:

فاعلاتنُ

o / o / / o /

أي أن هذه التفعيلة مكونة من أربعة مقاطع : مقطع طويل (فأ) ومقطع قصير (ع)
 ومقطعين طويلين (لا - تُن) . وتكرر هذه الوحدة في كل بيت من البيتين السابقين ست
 مرات ، فلو نطقنا «فاعلاتن» ست مرات فقلنا :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

لحصلنا على مجموعة أصوات مساوية للأصوات المنطوقة في البيت . وعلى هذا تسير كل
 أبيات القصيدة الواحدة ، فلا يمكن أن يكون عدد وحدات أو تفعيلات بيت من أبيات
 القصيدة خمس تفعيلات مثلاً ، ويكون عدد تفعيلات بيت آخر أربعاً . وهكذا ، مرة
 أخرى : القصيدة كلها مقطوعة موسيقية كلامية مقسمة إلى وحدات ، ووحدة القصيدة
 هي «البيت» .

وقد قسم العروضيون التفعيلة إلى أقسام أخرى ، هي ما يسمى : الأسباب والأوتاد .
 فالسبب نوعان : سبب خفيف ، وسبب ثقيل . والوتد نوعان كذلك : وتد مجموع
 ووتد مفروق .

السبب الخفيف : ما تكون من متحرك فساكن ، مثل : لمْ ، قَدْ ، هَلْ ، بَلْ ، يَا ، لَا .
 ويرمز له بـ : / o .

والسبب الثقيل : ما تكون من متحركين ، مثل لَكَ ، بِكَ ، مَعَ . ويرمز له بـ : // .

والوتد المجموع : ما تَكُونُ من متحركين فساكن ، مثل : عَلى ، إلى ، لَهُ ، بِهِ (لاحظ أن الهاء مشبعة في هو وبهي) ويرمز له بـ : // ٥ .

والوتد المجموع مهم جدًا في تكوين التفعيلة ، وموضعه منها هو الذي يحدد نغمتها . فتفعيلة «فَاعِلُنْ» مكونة من سبب خفيف يليه وتد مجموع ، فإذا قدمنا الوتد صارت «عِلُنْ فَا» أي «فَعُولُنْ» وكونت نغمة أخرى .

والوتد المفروق : ما تَكُونُ من متحرك فساكن فمتحرك ، مثل : مِنْكَ ، عَنْكَ ، فَيْكَ ، عَنْهُ . ويرمز له بـ : / ٥ / .

وهناك أيضًا الفاصلة الصغرى ، وهي : ما تَكُونُ من ثلاثة متحركات فساكن ، أي عبارة عن سبب ثقيل وسبب خفيف معًا ، ويرمز لها بـ : /// ٥ ، مثل : جَبَلٌ ، بالتنوين .

والفاصلة الكبرى : ما تَكُونُ من أربعة متحركات فساكن ، أي سبب ثقيل ووتد مجموع ، مثل : سَمَكَةٌ ، بالتنوين . ويرمز لها بـ : /// ٥ .

والبيت مقسم إلى وحدات موسيقية صغيرة ، ووحدته البيت هي «التفعيلة» . ويشترط في الوحدة الموسيقية أن تكون كل واحدة منها متساوية مع الأخرى . ولكي يحدث الأثر الموسيقي لا بد أن :

١ - تتكرر الوحدة الموسيقية .

٢ - ويكون هذا التكرار منظمًا وبعدد متساوٍ .

ولتقريب ذلك نضرب مثلاً من الطبلية ، فإن الوحدة الموسيقية لها هي «النقرة» الواحدة ، فلو نقر ضابط الإيقاع على الطبلية نقرة واحدة فلن يَحْدُثَ أثرٌ موسيقي ، وكذلك لن يحدث أثر موسيقي إذا نقر عدة نقرات غير منظمة ، بل إنه في الحالة الأخيرة سوف يحدث إزعاج ولا يحدث الأثر الموسيقي المطلوب من الإيقاع على الطبلية .

مرة أخرى نعود إلى التفعيلة ، فقد قلنا إنها مجموعة مقاطع صوتية مرتبة ترتيبًا خاصًا ، وقدّمنا نموذجًا واحدًا للتفعيلة ، هو «فاعلاتن» . ولنلاحظ معًا أننا لو قابلنا كل مقطع من هذه التفعيلة بنقرة باليد على المنضدة - لنقرنا أربع نقرات (فا - ع - لا - تن) . فإذا والينا النظر نلاحظ أنه ينبغي علينا أن نسرع بالنقرة الثانية فقط لأنها تقابل مقطعًا قصيرًا ، ونتمهل قليلًا عند النقرة الأولى والثالثة لأن كلا منهما تقابل مقطعًا طويلًا .

ويحدث أحيانًا أن يقصر أحد مقاطع التفعيلة ، فبدلاً من أن تكون «فاعلاتن» تصير «فعلاتن» فإذا قابلنا التفعيلة بعد تقصير المقطع الأول منها بنقرات باليد ، فسوف تكون النقرات أربعًا أيضًا ، غاية ما هناك أننا سنسرع بالنقرة الأولى والثانية ونبطئ في النقرة الثالثة ، ومعنى هذا أن الإيقاع لم يَختل وأن الموسيقى لم تَنشُرْ ، وإنما قَصَّرنا بعض المقاطع فقط مع المحافظة على عددها ، وهذا جائز في الشعر العربي ولا يُجْل بوزنه ، وله قواعده الخاصة به التي تدرس باسم «الزحاف» . وإذا كان هذا التغير في التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول والأخيرة من الشطر الثاني سمي «علة» . والزحاف إذا عرض لا يلزم ، ولكن العلة إذا عرضت لزمّت .

في الشعر العربي مجموعة من النغمات ، كل نغمة منها تسمى «بحرًا» ، وكل بحر منها له وحدته الموسيقية الخاصة به ، بحيث يكون تكرار التفعيلة بحرًا خاصًا ، وسوف نرى في الفقرة التالية نماذجها .

أنواع الوحدات الموسيقية (التفعيلات):

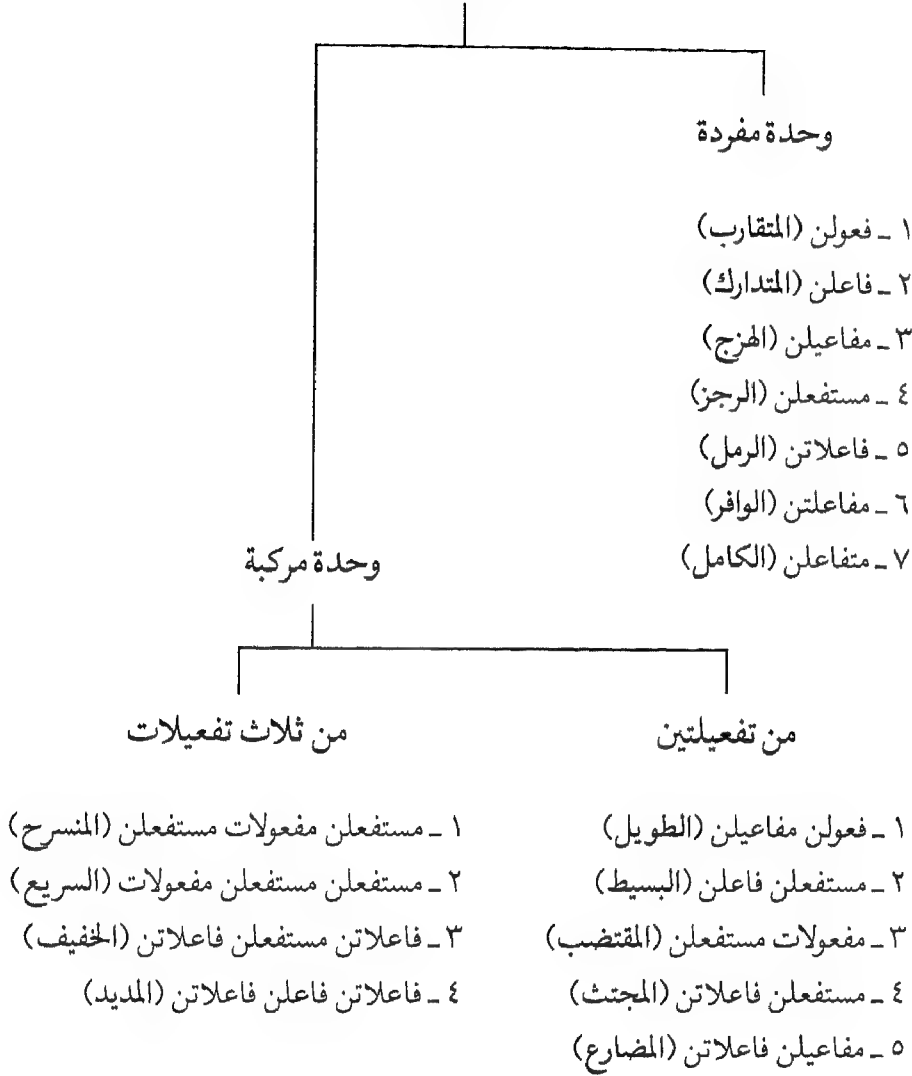
في الشعر العربي ستّ عشرة نغمة أساسية ، كل نغمة منها تسمى بحرًا - كما ذكرنا - وكل بحر له وحدته الموسيقية الخاصة التي تتكرر فيه بنظام فيحدث الأثر الموسيقي الخاص بهذا البحر . وسبق أن سمينا الوحدة الموسيقية بالتفعيلة ، وقد سميت بهذا الاسم لأنها مصوغة من مادة «فعل» ومجموع التفعيلات التي تتألف منها بحور الشعر العربي هي :

التفعيلة	ما تكون عليه في الزحاف	ما تكون عليه في العلة
١ - فعولن	فعول	فعو - فعول - فَع
٢ - فاعلن	فاعل - فَعِلن	
٣ - مفاعيلن	مفاعلن - مفاعيل	مفاعي (فعولن)
٤ - مستفعلن	مُفْتَعِلن - مُتَفَعِلن - مُتَعِلن	مستفعلان مستفعل
٥ - فاعلاتن	فاعلاتن - فاعلات	فاعلا - فِعالَت
٦ - مفاعلتن	مفاعلتن (بإسكان اللام)	مفاعل (فعولن)
٧ - متفاعلن	مُتَفَاعِلن (بإسكان التاء)	مُتَفَاعِلن - مُتَفَا - مُتَفَا - متفاعلان - متفاعلاتن
٨ - مفعولات	مَفْعَلَات	مَفْعَلَا - مفعلات

١ - فعولن
وكل تفعيلة من هذه التفعيلات ما عدا التفعيلة الأخيرة «مفعولات» وحدة موسيقية لبحر من بحور الشعر، لكننا ذكرنا أن عدد بحور الشعر العربي ستة عشر بحراً، والتفعيلات التي تصلح كل منها وحدة موسيقية لبحر معين سبع تفعيلات، معنى هذا أن هناك بحوراً لا تتكون من تفعيلة واحدة، وإنما تكون مركبة من تفعتين أو ثلاث تفعتيات، وبذلك تتعدد أبحر الشعر العربي.

إذن، الوحدات الموسيقية لبحور الشعر العربي نوعان: مفردة ومركبة، على هذه الصورة:

أنواع الوحدات الموسيقية لبحور الشعر



ويمكن أن تتفرع عن الصورة الواحدة صور أخرى عن طريق الجزء ، فمثلاً تفعيلة «متفاعِلن» يمكن أن تتكرر ست مرات في قصيدة ، وفي قصيدة أخرى يمكن أن تتكرر أربع مرات ، فتكون في الصورة الأولى :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ويسمى البحر في هذه الحالة تأمًا . وتكون في الصورة الأخرى :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ويسمى هذا البحر مجزوءًا .

ولكنها في الحالتين تخضع لوحدة موسيقية واحدة ، ولذلك تسمى هاتان الصورتان باسم واحد ، أو هما تخضعان لنغمة واحدة وإن كانت إحداها أقل كمية من الأخرى ، ولذلك تسمى الأولى بحر الكامل التام والثانية الكامل المجزوء .

مصطلحات أجزاء البيت:

البيت هو وحدة القصيدة ، وهو - كما ذكرنا من قبل - مكون من وحدات هي التفعيلات . ولا يمكن لتفعيلة واحدة أن تتكرر في بيت واحد أكثر من عدد معين خاص بكل بحر . فمثلاً تفعيلة «فاعلاتن» ، وتفعيلة «متفاعِلن» ، وتفعيلة «مفاعِلتن» ، وتفعيلة «مستفعِلن» - لا يمكن لأي منها أن تتكرر أكثر من ست مرات ، فتكون على هذه الصورة :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وقبل أن نذكر كيفية تركيب الوحدات الموسيقية ، حتى تتكون كل وحدة منها بعد تكرارها في نظام مخصوص بحرًا شعريًا خاصًا ، أود أن أشير إلى مصطلحات خاصة بأجزاء البيت سوف تساعدنا على أداء مهمتنا فيما بعد . نلاحظ في البيت التالي :

٢ - الوحدة الموسيقية المفردة تنتج عنها صور حسب عدد مرات تكرارها ، وحسب تغيرات العروض والضرب ، ولكن كل صورة من هذه الصور تنسب إلى نغمة واحدة (أو بحر شعري واحد) التام والمجزوء .

٣ - عدد النغمات الأساسية أو البحور الأساسية في الشعر العربي ستة عشر بحراً شعرياً ، وكل منها له اسم خاص به ، وسوف نرى ذلك بعد قليل .

٤ - يجب أن يحفظ الدارس لكل بحر في ذهنه نغمته الخاصة وإيقاعه المتميز ، بحيث يرتبط في الذهن هذا الإيقاع المتميز مع الشعر الذي يكون منه عندما يعرضه على موازين الشعر . فنحن عادة عندما نستمع إلى مقطوعة موسيقية إذا تكررت على أسماعنا أكثر من مرة ، نستوعبها تماماً وتثبت في أذهاننا بكل تفاصيلها الدقيقة ، بحيث إذا أديرت الأسطوانة الخاصة بها أمامنا نستطيع أن نستعرضها في أنفسنا كاملة عند سماع مقدمتها .

كذلك الشعر ، لكل بحر شعري صورته الموسيقية الخاصة به التي ينبغي أن تطبع في النفس بحيث ندرك عند قراءة بيت أو جزء من بيت أنه من بحر كذا ، وهذا لا يتم إلا بتدريب الأذن على سماع النغمة الخاصة بكل بحر ومحاولة استيعابها .

الفصل الأول

قصيدة البيت

مدخل:

قصيدة البيت أو «شعر البيت» أعني به أن وحدة القصيدة العروضية هي البيت . وهذا المصطلح يقابل قصيدة التفعيلة أو شعر التفعيلة ، وهو الذي يسمى «الشعر الحر» . ولا أقصد من هذا المصطلح أي معنى غير عروضي . فنحن نقول إن هذه القصيدة عدة أبياتها خمسون بيتًا مثلاً ، وذلك أن كل بيت في هذا الضرب من الشعر العربي يتساوى تمامًا مع الذي يليه من الأبيات ، ومن هنا ، فإن البيت يعد وحدة قياس ، ووحدة القياس لا بد أن تكون متساوية .

وأرجو ألا يفهم من مصطلح «قصيدة البيت» أو «شعر البيت» أن هذا الشعر الذي يطلق عليه أيضًا «الشعر التقليدي» أو «الشعر العمودي» - وهي تسميات تحمل في طياتها نوعًا من الإزراء لدى كثير من مستعمليها - أرجو ألا يفهم من هذا المصطلح أن قصائد هذا اللون من الشعر - كما كان يقال عنه في فترة سابقة - قصائد مفككة غير مترابطة ، وكل بيت منها يمكن أن ينزع من القصيدة دون أن يخل ببنائها ، أو أن أبيات القصيدة يمكن أن يعاد ترتيبها من غير أن يؤثر ذلك في تماسك بنيتها ، وأنها تفتقد ما أطلقوا عليه «الوحدة العضوية» .

وليس هذا - بالطبع - دفاعًا عن الشعر الذي أطلق عليه «شعر البيت» جملة ، فإن في هذا النوع - كما في غيره من الشعر الذي يسمى «الشعر الحر» - قصائد كثيرة ينطبق عليها الوصف السابق ، أي أنها قصائد غير مترابطة في بنائها ، وغير محكمة في نسجها ، مما يسوغ إطلاق هذه الأحكام عليها .

وفي هذا النوع من الشعر قصائد لشعراء قدماء ومحدثين لا يمكن اتهامها بأنها قصائد مفككة البناء، غير متلاحمة الأجزاء، هذه القصائد محكمة ذات وحدة عضوية قوية، حتى إن كثيراً منها تأخذ قالب القصة لا يستطيع قارئها أن يخل بيت منها، أو أن يقدم بيتاً منها على سابقه أو يؤخره عن لاحقته، لأنه — لو فعل ذلك — سوف يخل بوحدة القصيدة وتماسك بنيتها، غير أن هذه القصائد تحتاج من قارئها إلى بصيرة مضيئة وقراءة كاشفة حتى يظهر له هذا التلاحم الحميم^(١).

وينبغي على كل حال ألا نطلق الأحكام ونعممها، بل يجب التريث والأناة وتأخير مثل هذه الأحكام لما بعد الدراسة المتأنية والقراءة الواعية.

و«شعر البيت» في هذا السياق مصطلح عروضي بحث، يجب ألا يحمل غير دلالة العروضية المرادة منه. وقد لجأت إليه هنا هروباً من المصطلحات الأخرى، مثل: «الشعر العمودي» أو «الشعر التقليدي» لما التبست به هذه المصطلحات من معنى نقدي يقصد الغض من قيمة هذا الضرب من الشعر.

وكذلك لم أستخدم مصطلح «الشعر الموزون المقفى» لأنه قد يفهم منه خطأ — كما يحدث لكثيرين — أن النوع الآخر من الشعر المقابل، وهو «شعر التفعيلة» أو «الشعر الحر» ليس موزوناً، لأنه أيضاً «موزون»، وسوف نرى ذلك فيما بعد، وهو أيضاً «مقفى» بطريقته الخاصة التي سوف نقف على شيء منها.

ولم أرد أيضاً أن أستخدم مصطلح «الشعر الخليلي» كما يجري على أقلام بعض المشتغلين بالشعر وألستهم، لأن هذه التسمية تنسب الشعر إلى عالم العربية الخليل بن أحمد؛ للقواعد التي استخلصها. والواقع أن الشعر موجود بأوزانه المتنوعة قبل أن يوجد الخليل، وأن قواعد الشعر كانت موجودة في أذهان الشعراء قبله، والخليل بن أحمد لم يؤجد هذه القواعد، ولم يبتدعها، ولكنه فقط استكشفها ووضع ضوابطها، فلذلك يكون من الافتيات أن ننسب الشعر العربي كله إليه. كما أن بعض مستعملي

(١) انظر كتابي: اللغة وبناء الشعر، دار الصفوة ١٩٩٢، وكتابي بناء الجملة العربية، وبخاصة فصله الأخير: «بناء الجملة في الشعر القديم»، دار الشروق، ١٩٩٦.

مصطلح «الشعر الخليلي» يريدون أن يوحوا من طرف خفي بأن منشئي هذا الشعر من المعاصرين متخلفون رجعيون غير «حداثيين».

هي - إذن - تسمية عروضية صِرْف لا يقصد منها سوى هذا المعنى المحدد، وأرجو أن أكون قد أوضحت المقصود منه.

«شعر البيت» نوعان : نوع أحادي التفعيلة أو مفردها ، وهو ما نسمي بحوره «الأبحر ذات الوحدة المفردة» ، ونوع آخر وحدته مركبة من أكثر من تفعيلة ، وهو ما نطلق على أبحره «الأبحر ذات الوحدة المركبة» .

البحور ذات الوحدة المفردة

الأبحر ذات الوحدة المفردة، هي الأبحر التي يتكون كل منها من تفعيلة واحدة تتكرر وحدها بعدد متساوٍ في كل بيت من أبيات القصيدة، وهي سبعة أبحر: الوافر (مفاعلتن)، والكامل (متفاعلتن)، والرجز (مستفعلن)، والهجج (مفاعيلن)، والرمل (فاعلاتن)، والمتقارب (فعولن)، والمتدارك (فاعلتن).

وتسمى الشاعرة نازك الملائكة هذه البحور «البحور الصافية»، وتقول في تعريفها:

«هي التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات، وهذه هي:

الكامل، شطره: (متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن)

الرمل، شطره: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

الهجج، شطره: (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن)

الرجز، شطره: (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

ومن البحور الصافية بحران اثنان يتألف كل شطر فيهما من أربع تفعيلات، وهما:

المتقارب، شطره: (فعولن فعولن فعولن فعولن)

المتدارك، شطره: (فاعلتن فاعلتن فاعلتن فاعلتن)

أو (فعلن فعلن فعلن فعلن)

وينبغي لنا أن نضيف هنا وزن «مجزوء الوافر» (مفاعلتن مفاعلتن) فإنه من البحور الصافية وشرطه تفعيلتان^(١).

(١) قضايا الشعر المعاصر، ٨٣، ٨٤، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٧٨.

وما قالته الشاعرة نازك الملائكة وصف من وجهة نظرها لبحور الشعر الحر وتشكيلاته . وهي تجعل مصطلح «البحور الصافية» في مقابل «البحور الممزوجة» . ويلاحظ أنها أهملت بحر الوافر، ولم تذكر منه إلا صورته المجزوءة التي أشارت إلى شطره (مفاعلتن مفاعلتن) . ومعنى هذا أنها تجعل البحر الواحد متميماً إلى نوعين : فبعضه ينتمي إلى «البحور الصافية» وهو الصورة المجزوءة، وبعضه ينتمي إلى «البحور الممزوجة» التي قالت عنها : «وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة، على أن تتكرر إحدى التفعيلات . وهما بحران اثنان :

السريع، شطره : (مستفعلن مستفعلن فاعلن)

الوافر، شطره : (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)»^(١).

ولا أريد أن أستمّر في مناقشة ما قالته في هذا الموضوع، غير أنني فقط أضم بحر الوافر إلى الأبحر ذات الوحدة المفردة أو «الصافية» على حد وصف السيدة نازك الملائكة، سواء أكان تاماً أم مجزوءاً، لأن الشعر الحر الذي كانت تقعد له ليس فيه تام ولا مجزوء، وهذه المصطلحات خاصة بالشعر الذي نؤثر تسميته بشعر البيت . وسوف نتناول هنا هذه الأبحر السبعة كل بحر منها على حدة .

(١) السابق، ٨٥ .

١ - الوافر

يتألف بحر الوافر من تكرار «مُفَاعَلَتُنْ = // ٥ // ٥ // ٥» ست مرات في البيت الواحد . ويقول العروضيون إنه سمي الوافر لتوافر حركاته ؛ لأنه ليس في التفعيلات أكثر حركات من مُفَعَّلَتُنْ وما يفك منها وهو مُتَفَاعِلُنْ . وقيل سمي وافرًا لوفور أجزائه^(١).

ويلاحظ أن «مُفَاعَلَتُنْ» تبدأ بالوتد المجموع «مفا» ويليه سبب ثقيل وسبب خفيف «عَلَتُنْ» . لو أحرنا النوتد المجموع لصارت التفعيلة : «عَلَتُنْ مُفَا» ، أي «مُتَفَاعِلُنْ» ، وهذا معنى أن يفك من مُفَاعَلَتُنْ مُتَفَاعِلُنْ^(٢).

وهاتان التفعيلتان هما أكثر التفعيلات عددًا في المقاطع ، فكل منهما مكونة من خمسة مقاطع ، فمُفَاعَلَتُنْ مقاطعها هي (مُ/ فَا/ عَ/ لَ/ تُنْ) فهي تبدأ بمقطع قصير (وأعني بالمقطع القصير هنا ما تكون من متحرك واحد بحركة قصيرة) يليه مقطع طويل (وأعني بالمقطع الطويل هنا ما تكون من متحرك بحركة طويلة مثل «فا» أو متحرك فساكن مثل قَد) يليه مقطعان قصيران ، فمقطع طويل ، ولذلك كان هذا البحر وافرًا لوفور حركاته كما يقول العروضيون .

والصور التي يكون عليها هذا البحر ثلاث ، هي :

١ - الصورة الأولى:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ
ويلاحظ أن العروض (أي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول) والضرب (أي التفعيلة

(١) انظر: الكافي في العروض والقوافي ، ٥١ .

(٢) انظر نظام الدوائر في الملحق رقم ١ من هذا الكتاب .

الآخيرة في الشطر الثاني) قد حذف منهما «تُنْ» أي السبب الخفيف من آخرهما ، وسكن ما قبله . وحذف السبب الخفيف وإسكان ما قبله يسمى «القطف» - وهذا نوع من العلة - فالعروض مقطوفة ، والضرب مثلها . و«مُفَاعَلْ» بسون اللام تساوي «فَعُولُنْ» ، ولذلك يمكن أن يقال عن هذه الصورة :

مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ

ومن ذلك قول امرئ القيس :

لَنَا غَنَمٌ نُسَوِّفُهَا غِرَارٌ كَأَنَّ قُرُونًا جَلَّتْهَا الْعِصِيُّ
وتقطيع هذا البيت وكتابته عروضياً :

لَنَا غَنَمُنْ / نُسَوِّفُهَا / غِرَارُنْ كَأَنَّ قُرُونْ / نَ جَلَّتْهَا / عِصِيُونْ
مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ومعلقة عمرو بن كلثوم من هذه الصورة :

أَلَا هُبِّي بِصَحْنِكَ فَاصْبِحِينَا وَلَا تُبْقِي حُجُورَ الْأَنْدَرِينَا
وتقطيعه وكتابته عروضياً :

أَلَا هُبِّي / بِصَحْنِكَ فَصْ / بِحِينَا وَلَا تُبْقِي / حُجُورَ لَأْنْ / دَرِينَا
مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

والملاحظ أن التفعيلة الأولى في الشطر الأول ، والأولى والثانية في الشطر الثاني - قد سكن فيها الحرف الخامس المتحرك ، وهذا نوع من الزحاف ، لأنه في الحشو ، وإسكان الخامس المتحرك يسمى «العَصْب» . وبذلك تتشابه هذه التفعيلة مع وحدة بحر الهزج (مَفَاعِيلُنْ) ولكن كلا منهما له استعمالات لا تتوافر للآخر ، وبهذا يمكن التمييز بينهما .

ومن هذه الصورة قول قطري بن الفجاءة :

أَقُولُ لَهَا وَقَدْ طَارَتْ شَعَا مِنْ الْأَبْطَالِ وَيَحْكُ لَا تُرَاعِي

عَلَى الْأَجَلِ الَّذِي لَكَ لَنْ تُطَاعِي
فَمَا نَيْلُ الْخُلُودِ بِمُسْتَطَاعِ

فَإِنَّكَ لَوْ سَأَلْتَ بَقَاءَ يَوْمٍ
فَصَبْرًا فِي مَجَالِ الْمَوْتِ صَبْرًا

والتقطيع العروضي :

مِنْ لَأَبْطَأَ / لِ وَيُحَكِّ لَا / تُرَاعِي
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
عَلْ لَأَجَلٍ لَ / لَذِي لَكَ لَنْ / تُطَاعِي
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
فَمَا نَيْلُ لَ / خُلُودٍ بِمُسْ / تُطَاعِي
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

أَقُولُ لَهَا / وَقَدْ طَارَتْ / شَعَاعَنْ
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
فَإِنَّكَ لَوْ / سَأَلْتَ بَقَا / يَوْمَيْنِ
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
فَصَبْرَنْ فِي / مَجَالِ لَمَوْ / تِ صَبْرَنْ
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

ومن هذه الصورة قول شوقي في قصيدته في ذكرى المولد النبوي :

لَعَلَّ عَلَى الْجَمَالِ لَهُ عِتَابَا
فَهَلْ تَرَكَ الْجَمَالَ لَهُ صَوَابَا
تَوَلَّى الدَّمْعُ عَنْ قَلْبِي الْجَوَابَا
هُمَا الْوَاهِي الَّذِي فَقَدَ الشَّبَابَا
وَصَفَّقَ فِي الضُّلُوعِ فَقُلْتُ ثَابَا
لَمَّا حَمَلْتُ كَمَا حَمَلَ الْعَذَابَا
كَمْ مَنْ فَقَدَ الْأَجْبَةَ وَالصَّحَابَا
لَبِسْتُ بِهَا فَأَبْلَيْتُ الثِّيَابَا
وَذُقْتُ بِكَاسِهَا شَهْدًا وَصَابَا
وَلَمْ أَرْ غَيْرَ بَابِ اللَّهِ بَابَا

سَلُّوا قَلْبِي غَدَاةً سَلَا وَتَابَا
وَمُسْأَلٌ فِي الْحَوَادِثِ ذُو صَوَابَا
وَكُنْتُ إِذَا سَأَلْتُ الْقُلُوبَ يَوْمًا
وَلِي بَيْنَ الضُّلُوعِ دَمٌّ وَلَحْمٌ
تَسَرَّبَ فِي الدُّمُوعِ فَقُلْتُ وَلَّى
وَلَوْ خُلِقَتْ قُلُوبٌ مِنْ حَدِيدٍ
وَلَا يُنْبِكُ عَنْ خُلُقِ اللَّيَالِي
فَمَنْ يَغْتَرُّ بِالدُّنْيَا فَإِنِّي
جَنَيْتُ بِرَوْضِهَا وَرَدًّا وَشَوْكَا
فَلَمْ أَرْ غَيْرَ حُكْمِ اللَّهِ حُكْمَا

ومن ذلك قول عُمَرُ بْنُ أَبِي رَيْعَةَ :
تَقُولُ وَعَيْنُهَا تُذَرِّي دُمُوعًا
أَلَسْتُ أَقَرَّ مَنْ يَمْشِي لِعَيْنِي
أَمَّا لَكَ حَاجَةٌ فِيمَا لَدَيْنَا
أَمِنْ سَخَطٍ عَلَيَّ صَدَدْتَ عَنِّي
أَشْهُرًا كُلَّهُ إِلَّا ثَلَاثًا
وقوله أيضًا :

لَهَا نَسَوُ عَلَى الْحَدِيثِ تَجْرِي
وَأَنْتَ الهمُّ فِي الدُّنْيَا وَذِكْرِي
تَكُنْ لَكَ عِنْدَنَا حَقًّا فَأَذْرِي
حَمَلْتَ جِنَازَتِي وَشَهِدْتَ قَبْرِي
أَقَمْتَ عَلَى مُصَارِمَتِي وَهَجْرِي

أَلَا يَا هِنْدُ قَدْ زَوَّدَتْ قَلْبِي
إِذَا مَا غَبَتْ كَادَ إِلَيْكَ قَلْبِي
يَطُولُ الْيَوْمُ فِيهِ لَا أَرَاكُمْ
وَقَدْ أَفْرَحْتُ بِالْهَجْرَانِ قَلْبِي
فَدَيْتُكَ ، أَطْلِقِي حَبْلِي وَجُودِي

جَوَى حُزْنٍ تَضَمَّنَهُ الضَّمِيرُ
- فَدَنَتْكَ النَّفْسُ - مِنْ شَوْقٍ يَطِيرُ
وَيَسُومِي عِنْدَ رُؤْيَاكُمْ قَصِيرُ
وَهَجْرِي - فَأَعْلَمِي - أَمْرٌ كَبِيرُ
فَلِنْ اللَّهَ دُوْ عَفْسُو عَفُورُ

ومن هذه الصورة قول بشر بن أبي خازم - وهو شاعر جاهلي - يرثي نفسه :

أَسْأَلُكَ عُمَيْرُ عَنْ أَبِيهَا
تُؤْمَلُ أَنْ أُؤُوبَ لَهَا بِنَهَبٍ
فَإِنَّ أَبَاكَ قَدْ لَاقَى غُلَامًا
وَإِنَّ السَّوَائِلَ أَصَابَ قَلْبِي
فَمَنْ يَكُ سَائِلًا عَنْ بَيْتِ بَشَرٍ
تَوَى فِي مَلْحَدٍ لَا بُدَّ مِنْهُ
رَهِينُ بَلَى وَكُلُّ فَتَى سَائِلٍ
مَضَى قَصْدَ السَّيْلِ وَكُلُّ حَيٍّ
فَرَجَّيَ الْخَيْرَ وَانْتَظِرِي إِيَّايَ

خِلَالَ الْجَيْشِ تَعْتَرِفُ الرِّكَابَا
وَلَمْ تَعْلَمْ بِأَنَّ السَّهْمَ صَابَا
مِنْ الْأَبْنَاءِ يَلْتَهَبُ التَّهَابَا
بِسَهْمٍ لَمْ يَكُنْ يُكْسَى لُغَابَا
فَإِنَّ لَهُ بِجَنْبِ الرَّدَى بَابَا
كَفَى بِالْمَوْتِ نَائِبَا وَاعْتِرَابَا
فَأَذْرِي الدَّمَعَ وَانْتَجِبِي انْتِحَابَا
إِذَا يُدْعَى لِإِمِينَتِهِ أَجَابَا
إِذَا مَا الْقَارِظُ الْعَنَزِيُّ أَبَا(١)

(١) القارظ : الذي يجني القرظ ، وهو شجر يدبغ بورقه وثمره ، وكان رجل من قبيلة عنزة قد خرج يطلب القرظ ، فمات ولم يرجع ، فصار مثلاً للياس من العودة .

٢ - الصورة الثانية:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

ونلاحظ أن مفاعلتين مكررة أربع مرات فقط ، وقد ذهب جزء أو تفعيلة من آخر الشطر الأول ، ومثله من آخر الشطر الثاني ، ولذلك يسمى البحر في هذه الحالة «مجزوءاً» .

ومثاله قول الشاعر:

لَقَدْ عَلِمْتُ رَبِيعَةً أَنْ (م) حَبْلَكَ وَاهِنٌ خَلَقُ
لَقَدْ عَلِمْتُ / رَبِيعَةً أَنْ نَ حَبْلَكَ وَ / هِنٌ خَلَقُ
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ

ومن ذلك :

غَدًا يَتَجَدَّدُ الْأَلَمُ إِذَا رَحَلُوا كَمَا رَعَمُوا
غَدَنُ يَتَجَدَّدُ / دَدُ لَأَلَمُو إِذَا رَحَلُوا / كَمَا رَعَمُوا
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ

ومن هذه الصورة :

أَقْبَلُهُ عَلَى جَزَعٍ كَشُرِبِ الطَّائِرِ الْفَزَعِ
رَأَى مَاءً فَأُطْمَعُهُ وَخَافَ عَوَاقِبَ الطَّمَعِ
والتقطيع العروضي :

أَقْبَلُهُو / عَلَى جَزَعِي كَشُرِبِ طَطَا / ثِرِ لَفَزَعِي
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ
رَأَى مَاءً / فَأُطْمَعُهُو وَخَافَ عَوَا / قِبَ طَطْمَعِي
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ

ومن هذه الصورة قول أبي العتاهية :

أَلَا أَيْنَ الْأَوَّلَى سَلَفُوا
فَوَاقُوا حَيْثُ لَا تُحْفُ
تُرْصُ عَلَيْهِمْ حُقُورُ
ومنها قول عمر بن أبي ربيعة :

مُنِعْتُ النَّوْمَ بِالسَّهَدِ
لِحُبِّ دَاخِلٍ فِي الْجَوْ
تَرَاءْتُ لِي لِيَتَقَلَّبَنِي
بِذِي أُشْرِ شَتِيتِ النَّبْ
ثَقَالُ كَالْمَهَاةِ خَرِبَ
وَتَمَشِي فِي تَأْوُدَهَا
كَمَا يَمْشِي مَهِيضُ الْعَظْ
وَفَنَّدَنِي الْوُشَاةُ بِهَا

وقوله :

تَصَابَى الْقَلْبُ وَادَّكَرَا
لِزَيْنَبَ إِذْ تُجِدُّ لَنَا
أَلَيْسَتْ بَالْتِي قَالَتْ
أَشِيرِي بِالسَّلَامِ لَهُ
لَقَدْ أَرْسَلْتُ جَارِيَتِي
وَقُولِي فِي مُلَاطَفَةٍ
فَهَزَّتْ رَأْسَهَا عَجَبًا
أَهَذَا سِحْرُكَ النِّسْوَا
بَطَرْتَ وَهَكَذَا الْإِنْسَا

دُعُوا لِلْمَوْتِ وَاخْتِطُّوا
وَلَا طُـرُفَ وَلَا لُطْفُ
وَتُبْنَى ثُمَّ تَنْخِسُفُ

مِنَ الْعَبْرَاتِ وَالْكَـمـِـدِ
فِ ذِي قَرْحٍ عَلَى كَيْدِي
فَصَادَتْني وَلَمْ أَصِدِ
بِتِ صَافِي اللَّوْنِ كَالْبَرْدِ
سَدَّةٌ مِنْ نِسْوَةٍ خُرْدِ
هُوَيْنَا الْمَشْيَ فِي بَدَدِ
مِ بَعْدَ الْجَبْرِ فِي الصَّعْدِ
وَمَا فِي ذَلِكَ مِنْ فَنَدِ

صَبَاهُ وَلَمْ يَكُنْ ظَهَرَا
صَفَاءً لَمْ يَكُنْ كَدَرَا
لِمَوْلَاةٍ هَا : ظَهَرَا
إِذَا هُوَ نَحْوَنَا نَظَرَا
وَقُلْتُ هَا خُذِي حَذَرَا
لِزَيْنَبَ نَبُولِي عُمَرَا
وَقَالَتْ : مَنْ بِذَا أَمَرَا ؟
نَ قَدْ خَبَّرْتَنِي الْخَبَرَا
نُ دُو بَطَرٍ إِذَا ظَفَرَا

الصورة الثالثة:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعِلُنْ

وهي مجزوءة أيضًا ولكن الضرب معصوب ، أي مسكن الخامس . والعصب زحاف -
كما مر - ولكنه هنا يجري مجرى العلة ويعامل معاملتها في لزومه لكل أبيات القصيدة ،
ومثاله :

أَعَاتِيَهَا وَأُمُرُهَا فَتُعْضِيْنِي وَتُعْصِيْنِي
أَعَاتِيَهَا / وَءَامُرُهَا فَتُعْضِيْنِي / وَتُعْصِيْنِي
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعِلُنْ / مُفَاعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول ابن قيس الرقيات :

رُقِيْتُ نِيَمَتٌ قَلْبِي فَوَاكِدًا مِنَ الْخُبِّ
نَهَانِي إِخْوَتِي عَنْهَا وَمَا لِلْقَلْبِ مِنْ ذَنْبٍ
وَعَنْ صَفَرَاءَ أَنْسَةٍ كَخُوطِ الْبَانَةِ الرُّطْبِ

وتقطيع البيت الأخير:

وَعَنْ صَفَرَاءَ ءَانِسَتِنْ كَخُوطِ لَبَا / نَةٍ زُرْطَبِي
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعِلُنْ / مُفَاعِلُنْ

ومن هذه الصورة قوله أيضًا :

أَرِقْتُ وَأَبْنِي هَمِِّي لِنَأْيِ الْوَدَارِ مِنْ نَعْمٍ
فَأَقْصَرَ عَاذِلِي عَنِّي وَمَلَّ مُمْرِضِي سُقْمِي
أَمُوتْ لَهْجَرِهَا حَزْنًا وَيَحْلُو عِنْدَهَا صَرْمِي
فَيْسُ ثَوَابُ ذَاتِ الْوَدِّ (م) تَحْزِينُهُ ابْنَةُ الْعَمِّ

وَيَوْمَ الشَّرِيِّ قَدْ هَاجَتْ
غُدَاةٌ جَلَّتْ عَلَى عَجَلٍ
وَقَالَتْ لَفَتَاةٍ عَنْهُ
أَهْوِيَا أُخْتُ بِاللَّهِ أَلْ- (م)
فَقَالَتْ رَجَعَ مَا قَالَتْ
دُمُوعًا وَكَفَ السَّجْمِ
شَتِيَّتًا بَارِدَ الظَّلْمِ
لَهَا حَوْرَاءٌ كَالرَّئِمْ
لِذِي لَمْ يَكُنْ عَنْ إِسْمِي
نَعَمْ يُخْفِيهِ عَنْ عِلْمِ

وتقطيع أحد الأبيات :

وَقَالَتْ لِي- / فَتَاتِنَ عَنْهُ
مَفَاعِيلُ / مُفَاعَلْتُنْ
لَهَا حَوْرَاءٌ / كَزُرِّيْمِي
مُفَاعَلْتُنْ / مَفَاعِيلُنْ

ويلاحظ أن التفعيلة الأولى قد سكن فيها الخامس، وهذا هو العصب، ثم حذف السابع فصارت «مفاعيل» واجتماع إسكان الخامس وحذف السابع يسمى النقص، فالتفعيلة منقوصة.

والخلاصة: أن بحر الوافر له ثلاث صور، هي :

١ - الصورة التامة، وهي :

مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ
مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ

العروض والضرب مقطوفان.

٢ - الصورة المجزوءة الأولى، وهي :

مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ
مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ

٣ - الصورة المجزوءة الثانية، ذات الضرب المعصوب :

مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ
مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ

* ويدخله من الزحاف «العصب» وهو إسكان الخامس المتحرك، وأحياناً «الكف» وهو حذف السابع الساكن مما آخره سبب خفيف، وأحياناً «النقص» وهو حذف السابع مع إسكان الخامس.

٢. الكامل

يقول العروضيون إنه سمي الكامل لتكامل حركاته ، وهي ثلاثون حركة ، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره . وإذا كانت حركات الكامل مثل حركات الوافر فإن الوافر لم يأت مطلقاً على أصله ، فانفرد الكامل بذلك .

الوحدة التي تردد في بحر الكامل (مُتَفَاعِلُنْ = ٥ / ٥ / ٥ / ٥) تتكرر ست مرات . وهذا البحر يستعمل تاماً ومجزئاً وله تسع صور، خمس منها في حالة التمام ، وأربع في حالة الجزء .

وصور التمام الخمس تتوزع على عروضين ، العروض الأولى صحيحة ويأتي معها ثلاثة أضرب ، والعروض الثانية حذاء ، أي أصابها الحذف ، وهو حذف وتد مجموع من آخرها ، فتنحول «متفاعِلُنْ» إلى «متفا» ، ولها ضربان . ومن المعروف أن القصيدة الواحدة لا يجتمع فيها ضربان مختلفان . وهذه هي صورته وأمثلتها :

١ - الصورة الأولى هي :

تامة (العروض صحيحة والضرب صحيح مثلها) .

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

مثل قول عنتره في معلقته :

وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصُرُ عَنْ نَدَى وَكَمَا عَلِمْتَ شَمَائِلِي وَتَكَرَّرُمِي

تقطيعه عروضياً :

وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصُرُ / صِرُّ عَنْ نَدَى وَكَمَا عَلِمْتَ / شَمَائِلِي / وَتَكَرَّرُمِي

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

الزحاف الذي يدخل هذه التفعيلة هو إسكان المتحرك الثاني ، فتتحول مُتفاعِلن إلى «مُتفاعِلن» - بإسكان التاء - وهذا التغير يسمى «الإضمار» ، وبذلك تتشابه هذه التفعيلة بعد الإضمار مع تفعيلة «مستفعِلن» ، وهي وحدة بحر الرجز ، ولكن كلا منهما له استعمالات لا تتوافر للآخر ، وبهذا يتم التمييز بينهما .

ومنها معلقة لبيد بن ربيعة العامري التي مطلعها :

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّها فَمُقَامُها بِمَنى تَأَبَّدَ عَوْلُها فَرِجَامُها
وتقطيع هذا البيت عروضياً كالآتي :

عَفَتِ دِيارِ / رُحُلُها / فَمُقَامُها بِمَنى تَأَبَّدَ / عَوْلُها / فَرِجَامُها
مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ

ومن هذه الصورة قصيدة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أولاده الأربعة الذين ماتوا في

الطاعون :

أَمِنَ المُنونَ وَرَبيها تَتَوَجَّعُ وَالذَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَن يَجْزَعُ
قَالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لِحِيسِكَ شَاحِبًا مُنْذُ ابْتُذِلْتَ وَمِثْلُ مالِكَ يَنْقَعُ
أَمْ مَا لِحَنِكَ لَا يُلَائِمُ مَضْجَعًا إِلَّا أَقْضَ عَلَيكَ ذاكَ المَضْجَعُ
فَأَجَبْتُها أَمَّا لِحِيسِي أَنَّهُ أَوْدَى بَيْنِي مِنَ البِلادِ فَودَّعُوا
أَوْدَى بَيْنِي وَأَعْقَبُونِي حَسْرَةً بَعْدَ الرُّقَادِ وَعَبْرَةٍ لَا تُقْلَعُ
سَبَقُوا هَوِيَّ وَأَعْنَقُوا لِهَواهُمُو فَتُخَرِّمُوا وَلِكُلِّ جَنبٍ مَضْرَعُ
وَإِذا المَيِّتَةُ أَنْشَبَتْ أَظْفارَها أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تُنْفَعُ
وَتَجَلَّدِي لِلشَّامِتِينَ أَرِيهُمُو أَنِّي لِرَيْبِ الذَّهْرِ لَا أَتَضَعُّعُ
وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذا رَغَبَتْها وَإِذا تُرِدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ

تقطيع البيت الأخير وكتابته عروضياً :

وَنَفْسُ رَا / غِبْشُنْ إِذا / رَغَبَتْها وَإِذا تُرِدُّ / ذُ إِلَى قَلِيلٍ / لِنِ تَقْنَعُو
مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول ابن الرومي :

وَإِذَا امْرُؤٌ مَدَحَ امْرَأًا لِنَوَالِهِ
لَوْ لَمْ يُقَدَّرْ فِيهِ بَعْدَ الْمُسْتَقَى
عِنْدَ الْوُرُودِ لَمَّا أَطَالَ رِشَاءُهُ
عِنْدَ لُورُو/ دِ لَمَّا أَطَا/ لَ رِشَاءُهُ

ومن هذه الصورة قول محمود حسن إسماعيل في قصيدته «جلاء أو فناء» :

السَّيْفُ قَالَ فَمَا يَقُولُ الشَّاعِرُ
وَالْيَوْمَ كُلُّ دَقِيقَةٍ تَمْضِي بِنَا
عَهْدُ الْكَلَامِ مَضَى بِمَنْ نُصِبَتْ لَهُمْ
وَاللَّهُوُ مَجْنُونُ الزَّمَانِ فَمَالَهُ
عَهْدُ الْكَلَامِ الْيَوْمَ عَهْدُ غَايِرُ
لِلنَّيْلِ يَطْلُبُهَا الزَّمَانُ الدَّائِرُ
أَنَّ الضِّيَاءَ عَلَى الْحِمَى مُتَوَاتِرُ
ذَهَبَ الدُّجَى وَآتَى الصَّبَاحُ السَّافِرُ
مِنْ زُورِهِ فَوْقَ الضُّفَافِ مَنَابِرُ
أَنَّى تَنْقَلُ أَوَّلُ أَوْ آخِرُ

ومن هذه الصورة كذلك قصيدة شوقي في النيل :

مِنْ أَيِّ عَهْدٍ فِي الْقُرَى تَدْفُقُ
وَمِنْ السَّمَاءِ نَزَلَتْ أَمْ فُجِّرَتْ مِنْ
وَبِأَيِّ كَفٍّ فِي الْمَدَائِنِ تُغْدِقُ
عَلَيَا الْخَنَانِ جَدَاوِلًا تَتَرَقَّرُ

التقطيع :

مِنْ أَيِّ عَهْدٍ / دِنْ فِلْقُرَى / تَتَدَفَّقُو
مُنْعَاعِلُنْ مُنْعَاعِلُنْ مُنْعَاعِلُنْ
وَمِنْ سَمَاءٍ / نَزَلَتْ أَمْ / فُجِّرَتْ مِنْ
مُنْعَاعِلُنْ مُنْعَاعِلُنْ مُنْعَاعِلُنْ
وَبِأَيِّ كَفٍّ / فِنْ فِلْمَدَا / نِ تَغْدِقُو
مُنْعَاعِلُنْ مُنْعَاعِلُنْ مُنْعَاعِلُنْ
عَلِيْلَجِنَا / نِ جَدَاوِلُنْ / تَتَرَقَّرُو
مُنْعَاعِلُنْ مُنْعَاعِلُنْ مُنْعَاعِلُنْ

٢ - الصورة الثانية:

تامة (العروض صحيحة والضرب مقطوع ، والقطع هو حذف السابع الساكن وإسكان ما قبله ، وبذلك تصير «متفاعِلن» إلى «مُتَفَاعِلُن» :

مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن

ومثاله بيت الأخطل :

وَإِذَا دَعَوْنَكَ عَمَّهُنَّ فَإِنَّهُ نَسَبٌ يَزِيدُكَ عِنْدَهُنَّ خَبَالًا

تقطيعه عروضياً :

وَإِذَا دَعَوْ/ نَكَ عَمَّهُنْ/ نَ فَإِنَّهُ نَسَبُنْ يَزِيدُ/ نَكَ عِنْدَهُنْ/ نَ خَبَالًا
مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن

ومن هذه الصورة قول الأسود بن يعفر - وهو شاعر جاهلي - (والبيت الأول مُصَرَّع ، والتصريع : تشابه العروض مع الضرب في الوزن والتقفية) :

نَامَ الْحَلِيُّ وَمَا أَحْسَ رَقَادِي
مِنْ غَيْرِ مَا سَقَمٍ وَلَكِنْ شَفَّيْ
وَمِنْ الْحَوَادِثِ لَا أَبَالِكَ أَنَّنِي
لَا أَهْتَدِي فِيهَا لِمَوْضِعِ تَلْعَةٍ
وَلَقَدْ عَلِمْتُ سِوَى الَّذِي نَبَّأْتَنِي
أَنَّ الْمَنِيَّةَ وَالْحُتُوفَ كِلَاهُمَا
لَنْ يَرْضِيَا مِنِّي وَفَاءَ رَهِينَةٍ
مَاذَا أُؤَمِّلُ بَعْدَ آلٍ مُّحَرَّقِ
أَهْلِ الْحَوْرُنَقِ وَالسَّيْدِيرِ وَبَارِقِ
أَرْضًا تَخَيَّرَهَا لِطَبِيبٍ مَقِيلِهَا
جَرَّتِ الرِّيحُ عَلَى مَحَلِّ دِيَارِهِمْ
وَالهَمُّ مُخْتَصِرٌ لَدَيَّ وَسَادِي
هَمُّ أَرَاهُ قَدْ أَصَابَ فُؤَادِي
ضُرِبَتْ عَلَى الْأَرْضِ بِالْأَسْدَادِ
بَيْنَ الْعِرَاقِ وَبَيْنَ أَرْضِ مُرَادِ
أَنَّ السَّيْلَ سَبِيلُ ذِي الْأَعْوَادِ
يُوفِي الْمَخَارِمَ يَرْفُئَانِ سَوَادِي
مِنْ دُونِ نَفْسِي طَارِفِي وَتِلَادِي
تَرَكُّوْا مَنَازِلَهُمْ ، وَبَعْدَ إِيَادِ؟
وَالْقَصْرُ ذِي الشُّرَفَاتِ مِنْ سِنْدَادِ
كَعَبُ بْنُ مَامَةَ وَابْنُ أُمِّ دُوَادِ
فَكَأَنَّا كَانُوا عَلَى مِيعَادِ

ومن هذه الصورة أيضًا قول نزار قباني :

فِي مَدْخَلِ الْحَمْرَاءِ كَانَ لِقَاؤُنَا
عَيْنَانِ سَوْدَاوَانِ فِي حَجَرِيهِمَا
هَلْ أَنْتِ إِسْبَانِيَّةٌ؟ سَاءَ لُتُّهَا
غَرْنَاطَةٌ وَصَحَتْ قُرُونٌ سَبْعَةٌ
مَا أَغْرَبَ التَّارِيخُ كَيْفَ أَعَادَنِي
وَجْهُ دِمَشْقِي رَأَيْتُ خِلَالَهُ
وَرَأَيْتُ مَنْزِلَنَا الْقَدِيمَ وَحُجْرَةَ
وَالْيَاسَمِينَةِ رُصِّعَتْ بِنُجُومِهَا
وَدِمَشْقُ أَيْنَ تَكُونُ؟ قُلْتُ تَرَيْنَهَا
فِي وَجْهِكَ الْعَرَبِيِّ فِي الثُّغْرِ الَّذِي
سَارَتْ مَعِيَ وَالشَّعْرُ يَلْهَتْ خَلْفَهَا
وَمَشَيْتُ مِثْلَ الطِّفْلِ خَلْفَ دَلِيلَتِي

تقطيع البيت الأخير وكتابته عروضيًا :

وَمَشَيْتُ مِثْلَ / طِطْفَلٍ خَلْفَ / دَلِيلَتِي
مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ

مَا أَطْيَبَ اللَّقِيَا بِلَا مِيعَادِ
تَتَوَالَّدُ الْأَبْعَادُ مِنْ أَبْعَادِ
قَالَتْ وَفِي غَرْنَاطَةٍ مِيلَادِي
فِي تَيْنِكَ الْعَيْنَيْنِ بَعْدَ رُقَادِ
لِحْفِيدَةٍ سَمْرَاءٍ مِنْ أَحْفَادِي
أَجْفَانِ بَلْقَيْسٍ وَجِيدِ سَعَادِ
وَالْبَحْرَةَ الذَّهَبِيَّةَ الْإِنْشَادِ
كَأَنْتِ بَهَا أُمِّي تَمُدُّ وَسَادِي
فِي شَعْرِكَ الْمُنْسَابِ نَهْرَ سَوَادِ
مَا زَالَ مُحْتَزِنًا شُمُوسَ بِلَادِي
كَسَنَابِلِ تُرِكَتْ بِغَيْرِ حَصَادِ
وَوَرَائِي التَّارِيخُ كَوْمَ رَمَادِ

وَوَرَائِي نَـ / تَارِيخُ كَوْ / مَ رَمَادِي
مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ

٣ - الصورة الثالثة :

تامة (العروض صحيحة والضرب أخذ - والأخذ هو الذي حذف من آخره وتد
مجموع - مضمر، أي مسكن الثاني، ومعنى هذا أن الضرب سيكون «مُتَقَا» بسكون
التاء) :

مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَا

ومثال هذه الصورة قول الشاعر:

لِمَنِ الدِّيارُ بِرَماثَيْنِ فَعاقِلٍ دَرَسَتْ وَغَيَّرَ آيَها القَطْرُ
تقطيعه وكتابته عروضيًا :

لِمَنِ دُديا/ رُ بِرَماثِيـ/ نِ فَعاقِلِـنِ دَرَسَتْ وَغَيَّرَ/ يَرِـءِـهَلْـ/ قَطْرُـوْ
مُتَّفاعِلُنْ مُتَّفاعِلُنْ مُتَّفاعِلُنْ مُتَّفاعِلُنْ مُتَّفاعِلُنْ مُتَّفاعِلُنْ
ومن هذه الصورة قول عمر بن أبي ربيعة (والبيت الأول مصرع ، والتصريع هو أن تتساوى تفعيلة العروض مع تفعيلة الضرب) :

ضاقَ الغَداءَ بِحاجَتِي صَدِري وأَبَيْتُ بَعْدَ تَقارُبِ أَمْري
وَذَكَرْتُ فَاطِمَةَ الَّتِي عُلِقَتْها عَرَضًا فَيالِحوادثِ الدَّهرِ

ومنها قول عامر بن الطفيل :

هَلّا سَأَلتِ بِنّا وَأَنْتِ حَفِيَّةُ بِالقَـاعِ يَومَ تَوَزَّعَتْ نَهْدُ
والْحَيُّ مِنْ كَلْبٍ وَجَرَمٍ كُلُّها بِالقَـاعِ يَومَ يَحْفُها الجُلْدُ
بالبَّاسِلِينَ مِنْ الكِـمَةِ عَلَـيْهُمُ حَلَقُ الحَـديدِ يَزِينُها السَّرْدُ
أَيُّ الفَوَارِسِ كانَ أَنتَـك في الوَعى لِقَـومٍ لَمّا لآحَها الجَـهْدُ
لَمّا رَأَيْتُ رَئِيسَهُمُ فَتَرَجَّـهُ جَرَزَ السَّبَّـاعِ كَأَنَّهُ لَبْدُ
وَنَوَى رَبيـعَةً في المَكَدِّ مُجَدِّلاً فَعَلّا النِّعْيُ بِمّا جَدّا الجُدُّ
هَذا مَقامِي قَدْ سَأَلتِ وَمَوقِـفِي وَعَنِ المِـسِيرِ فَسائِلِي بَعْدُ

تقطيع البيت الأخير وكتابته عروضيًا :

هَذا/ مَقّا/ مِي قَدْ سَأَلْـ/ تِ وَمَوقِـفِي
مُتَّفاعِلُنْ مُتَّفاعِلُنْ مُتَّفاعِلُنْ وَعَنِ لَمَـسِيـ/ رِ فَسائِلِي / بَعْدُ
مُتَّفاعِلُنْ مُتَّفاعِلُنْ مُتَّفاعِلُنْ

ومنها أيضًا قول الخنساء تحترض قومها على قتلة أخيها :

أَبْنِي سُلَيْمَ إِنَّ لَقَيْتُمْ فَقَعَسَا	فِي مَخِيصِ ضَنْكِ إِلَى وَعْصِرِ
فَالْقَوْهُمْ بِسُيُوفِكُمْ وَرِمَاحِكُمْ	وَبِنْضَحَةٍ فِي اللَّيْلِ كَالْقَطْرِ
حَتَّى تَفْضُوا جَمْعَهُمْ وَتَذْكُرُوا	صَخْرًا وَمَصْرَعَهُ بِلَا ثَارِ
وَفَوَارِسًا مَنَا هُنَالِكَ قُتِلُوا	فِي عَثْرَةٍ كَانَتْ مِنَ الدَّهْرِ
لَأَقَى رَيْبَةَ فِي الْوَعَى فَأَصَابَهُ	طَعْنٌ بِحَائِفَةٍ إِلَى الصَّدْرِ
بِمُقْوَمٍ لَذِنِ الْكُغُوبِ سِنَانُهُ	ذَرِبُ الشَّبَاةِ كَقَادِمِ النَّسْرِ
وَنَجَا رَيْبَةَ يَوْمَ ذَلِكَ مُرْهَقًا	لَا يَأْتِي فِي جُودِهِ يَجْرِي
فَأَثَّ بِهِ أَسْلُ الْأَسْنَةِ ضَامِرٌ	مِثْلَ الْعُقَابِ عَدَتْ مِنَ الْوَكْرِ
وَلَقَدْ أَخَذْنَا خَالِدًا فَأَجَارَهُ	عَوْفٌ وَأُطْلِقَهُ عَلَى قَدْرِ
وَلَقَدْ تَذَارَكَ رَأَيْنَا فِي خَالِدٍ	مَا سَاءَ خَيْلًا آخِرَ الدَّهْرِ

٤ - الصورة الرابعة:

تامة (العروض حذاء ، أي حذف منها الوند المجموع من آخرها ، والباقي «مُتَقَا» ،
والضرب مثلها أحد) :

مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَا	مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَا
-------------------------------------	-------------------------------------

مثالها :

دِمْنُ عَفَتْ وَمَحَا مَعَالِمَهَا	هَظِلُّ أَجَشُّ وَبَارِحُ تَرِبُ
------------------------------------	----------------------------------

تقطيعه وكتابتة عروضيًا :

دِمْنُ عَفَتْ / وَمَحَا مَعَا / لِمَهَا	هَظِلُّنْ أَجَشُّ / شُ وَبَارِحُنْ / تَرِبُو
مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَا	مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَا

ومن هذه الصورة قول عمر بن أبي ربيعة :

إِنَّ الْخَلِيطَ أَجَدَّ فَاخْتَمَلَا
قَدْ كُنْتُ أَمْلُ طَوْلٍ مُكْثِهِمْ
فَإِذَا الْبَغَالُ تُشَدُّ وَاقْفَةُ
فَهُنَاكَ كَادَ الْحُبُّ يَقْتُلُنِي
إِنَّ الَّذِينَ رَجَوْتُ مُكْثَهُمْ
وَأَرَادَ غِيظَكَ بِالَّذِي فَعَلَا
وَالنَّفْسُ مَمَّا تَأْمَلُ الْأَمَلَا
وَإِذَا الْحُدَاةُ قَدْ اعْتَبُوا الْإِبِلَا
لَوْ كَانَ حُبٌّ قَبْلَهُ قَتَلَا
قَدْ أَجْمَعُوا لِلْبَيْنِ مُحْتَمَلَا

تقطيع البيت الثالث منها :

فَإِذَا لُبْعَا / لُ تَشَدُّ وَاقْفَتُنْ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا
وَإِذَا لَحْدَا / هُ قَدْ عَتَبُوا لِبِلَا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

وقوله :

صَدَرَ الْحَبِيبُ فَهَاجَنِي صَدْرُهُ
إِنَّ الْمُحِبَّ إِذَا تَخَالَجَهُ
وَنَظَرْتُ نَظْرَةَ عَاشِقٍ دَنَفٍ
فَرَأَيْتُ رِئْمًا فِي مَجَاسِدِهَا
أَقْبَلْتُ أَطْمَعُ أَنْ أَزُورَهُمْ
فَلَقَيْتُهُ وَالْعَيْنُ أَمْنَةً
فِي مَرْكَبٍ لَاطَ الْجَمَالَ بِهِ
إِنِّي كَذَاكَ تَشَوْقُنِي ذِكْرُهُ
شَوْقٌ كَذَاكَ الْهَمُّ يَحْتَضِرُهُ
بَادِي الصَّبَابَةِ عَازِمٍ نَظَرُهُ
وَسَطَ الْحَدَائِقِ مُشْرِقًا بَشَرُهُ
إِنِّي قَدِيمُ الشَّوْقِ مُنْتَشِرُهُ
وَاللَّيْلُ دَاجٍ مُسْفِرٌ قَمَرُهُ
كَالْغَيْثِ لَاطَ بِنَيْتِهِ زَهْرُهُ

البيت الأول :

صَدَرَ لَحِبٍ / بٌ فَهَاجَنِي / صَدْرُهُ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا
إِنِّي كَذَا / كَ تَشَوْقُنِي / ذِكْرُهُ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

ومنها قول الشاعر:

إِنَّ الْخَلِيطَ مُوَدَّعُوكَ غَدًا
وَأَرَاكَ إِنْ دَارَ بِهِمْ نَزَحَتْ
مَا هَكَذَا أَحْبَبْتَ قَبْلَهُمْ
قَدْ أَجْمَعُوا مِنْ بَيْنِهِمْ أَفَدًا
لَا شَكَّ تَهْلِكُ بَعْدَهُمْ كَمَدًا
مَنْ يَجِدْ وَصَالَهُ أَحَدًا

البيت الأخير:

مَا هَا كَذَا / أَحْبَبْتَ قَبْ / لَهُمْ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا
مِمَّنْ يَجِدْ / دُ وِصَالُهُ / أَحَدًا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

٥ - الصورة الخامسة:

تامة (العروض حذاء ، والضرب أحد مُضَمَر):

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

ومثاله قول زهير:

وَلَأَنْتَ أَشْجَعُ مِنْ أَسَامَةِ إِذْ
دُعَيْتَ نَزَالَ وَلَجَّ فِي الدُّعْرِ

تقطيعه:

وَلَأَنْتَ أَشْجَعُ مِنْ أَسَامَةِ إِذْ
دُعَيْتَ نَزَالَ لِ وَلَجَّ فُذْ / دُعْرِ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

ومن ذلك قول الشاعر:

قُلْ لِلَّتِي وَصَفْتُ مَحَبَّتَهَا
مَا قُلْتِ إِلَّا الْحَقَّ أَعْرِفُهُ
قَلْبِي وَقَلْبُكَ بِذَعَّةِ خُلُقَا
يَتَهَادِيَانِ هَوَى سَيَرْمُحُنَا
لِلْمُسْتَهَامِ بِذِكْرِهَا الصَّبِّ
أَجِدُ الدَّلِيلَ عَلَيْهِ مِنْ قَلْبِي
يَتَجَادَبَانِ بِصَادِقِ الْحُبِّ
أُخْدَوْنَةَ فِي الشَّرْقِ وَالْغَرْبِ

تقطع البيت الأخير:

يَهَّادِبَا/نِ هَوْنُ سَيْتَـ /رُكُنَا
مُتَّعَايَلُنْ مُتَّعَايَلُنْ مُتَّعَا
أُحْدُوثَتْنِ / فُشْشَرِقِ وَلَـ /عَرِي
مُتَّعَايَلُنْ مُتَّعَايَلُنْ مُتَّعَا

ومنها قول الشريف الرضي :

وَلَقَدْ مَرَرْتُ عَلَى دِيَارِهِمْ
فَوَقَفْتُ حَتَّى صَجَّ مِنْ لَغَبٍ
وَتَلَفَّتْ عَيْنِي فَمُذْبُعَدَتْ
وَطُلُّوْهَا يَتِيدِ الْبَلَى نَهَبُ
نِضْوِي وَلَجَّ بِعَذْلِي الرُّكْبُ
عَنِّي الطُّلُوعُ تَلَفَّتْ الْقَلْبُ

ومنها قول المخبل السَّعْدِي (والبيت الأول مصرع) :

ذَكَرَ الرَّبَابَ وَذَكَرُهَا سَقَمُ
وَإِذَا أَلَمَّ خَيَالُهَا طُفِرَتْ
كَالْأُلُوءِ الْمَسْجُورِ أُغْفِلَ فِي
وَأَرَى لَهَا دَارًا بِأَغْدِرِهِ السَّـ (م)
تَقْرُو بِهَا الْبَقَرُ الْمَسَارِبَ وَاخـ
فَصَبَا وَلَيْسَ لِمَنْ صَبَا حِلْمُ
عَيْنِي فَمَاءُ شُـوْنِهَا سَجَمُ
سِلْكِ النَّظَامِ فَخَانَتْهُ النَّظْمُ
سِيدَانِ لَمْ يَذْرُسْ لَهَا رَسْمُ
تَلَطَّتْ بِهَا الْأَرَامُ وَالْبَهْمُ

إلى أن يقول في آخرها :

وَتَقُولُ عَاذِلْتِي وَلَيْسَ لَهَا
إِنَّ الثَّرَاءَ هُوَ الْخُلُودُ وَإِنَّ (م)
إِنِّي وَحَقِّكَ مَا تُحَلِّلُنِي
وَلَسْتُ بَنِيَّتٍ لِي الْمُسْقَرِّ فِي
لِنُنْقِبُنْ عَنِّي الْمَمِينَةُ إِنَّ (م)
إِنِّي وَجَدْتُ الْأَمْرَ أَرْشَدُهُ
يَغْدِي وَلَا مَآ بَعْدَهُ عِلْمُ
الْمَرَّةُ يُكْرِثُ يَوْمَهُ الْعُدْمُ
مِائَةً يَطِيرُ عِفَاؤُهَا أُدْمُ
هَضْبٍ تُقَصِّرُ دُونَهُ الْعُصْمُ
اللَّهُ لَيْسَ كَحُكْمِهِ حُكْمُ (م)
تَقْوَى الْإِلَهِ وَشَرُّهُ الْإِثْمُ

تقطيع البيت قبل الأخير (وهو بيت مدور، والبيت المدور هو الذي لا ينتهي شطره الأول بنهاية كلمة، بل بجزء كلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وبعضها الآخر في أول الشطر الثاني):

لُتَقَبِّبْنَ / عَنِّي لَمَينِي / يَّةُ إِنُّ نَ لَلاهُ لِي / سَ كَحْكَمِهي / حُكْمُو
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

الصورة السادسة:

وهي من الكامل المجزوء (العروض صحيحة والضرب صحيح):

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومثالها :

وَإِذَا افْتَقَرْتُ فَلَا تَكُنْ مُتَخَشَّعًا وَتَجَمَّلِ

تقطيعه :

وَإِذْ فَتَقَرْتُ / تَ فَلَا تَكُنْ مُتَخَشَّشِعْنَ / وَتَجَمَّمَلِي
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومنها قول الرُّصافي :

يَا قَوْمُ لَا تَتَكَلَّمُوا إِنَّ الْكَلَامَ مُحَرَّمٌ
وَدَعُوا التَّفَهُمَ جَانِبًا فَالْخَيْرُ إِلَّا تَفَهُمُوا

تقطيع البيت الثاني :

وَدَعُوا تَفَهُمَ / هُمْ جَانِبُنْ فَلْخَيْرُ أَلْ / لَا تَفَهُمُوا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومنها قول أحمد شوقي يخاطب طائرًا حبسًا :

يَا لَيْتَ شِعْرِي يَا أَسِيرَ	رُ شَجِ فَوَاذُكَ أَمْ خَلِي
وَحَلِيفُ سُهَيْدٍ أَمْ تَنَّا	مُ اللَّيْلَ حَتَّى يَنْجِلِي
بِالرَّغْمِ مِنِّي مَا تَعَا	لُجُ فِي النُّحَاسِ الْمُقْفَلِ
حِرْصِي عَلَيْكَ هَوًى وَمَنْ	يَحْرُزُ ثَمِينًا يَبْخَلِ
وَالشُّحُّ تُحْدِثُهُ الضُّرُ	رَةٌ فِي الْجَوَادِ الْمُجْدَلِ
أَنَا إِنْ جَعَلْتُكَ فِي نُضَا	رٍ بِالْحَرِيرِ مُجَلَّلِ
وَلَفَقْتُهُ فِي سَوَسِنِ	وَحَفَفْتُهُ بِقُرْنُفَلِ
مَا كُنْتُ يَا صَدَّاحِ عَنْ	دَكَ بِالكَرِيمِ الْمُفْضَلِ
شُهُدِ الْحَيَاةِ مَشُوبَةً	بِالرَّقِّ مِثْلَ الْحَنْظَلِ
وَالْقَيْدُ لَوْ كَانَ الْجَمَا	نَ مُنْظَمًا لَمْ يُخْمَلِ

تقطيع البيت الأول (وهو مدور) :

يَا لَيْتَ شِعْرُ / رِي يَا أَسِيرَ	رُ شَجِنَ فَوَا / ذَكَ أَمْ خَلِي
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومن هذه الصورة أيضًا قول حافظ إبراهيم على لسان طفلة :

أَخْشَى مُرَرِّبَتِي إِذَا	جَنَّ الظَّلَامُ وَأَفْزَعُ
وَأَظْلُ بَيْنَ صَوَاحِبِي	لِعَقَابِهَا أَتَوَقَّعُ
لَا السَّدَمُ يَشْفَعُ لِي وَلَا	طُؤُلُ التَّضَرُّعِ يَنْفَعُ
وَأَخَافُ وَإِلَدَتِي إِذَا	جَنَّ الظَّلَامُ وَأَجْزَعُ
وَأَبِيتُ أَرْتَقِبُ السَّجَرَ	ءَ وَأَعْيَيْ لِي لَا تَهْجَعُ
مَا ضَرَّنِي لَوْ كُنْتُ أَسَدَ	تَمَعُ الْكَلَامِ وَأَخْضَعُ؟

٧ - الصورة السابعة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة، والضرب مقطوع. والقطع: حذف السابع الساكن وإسكان ما قبله):

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومثالها:

وَإِذَا هُمُو ذَكَرُوا الْإِنْسَا ءَةً أَكْثَرُوا الْحَسَنَاتِ

وتقطيعه:

وَإِذَا هُمُو / ذَكَرُوا لِإِنْسَا ءَةً أَكْثَرُوا لـ / حَسَنَاتِي
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومنها قول العباس بن الأحنف:

عَرَضَ الْهَوَى لِي غَيَّه فَابْتَعْتُهُ بِرَشَادِ
يَا مَنْ رَأَى رَجُلًا يَبِيْ عَصَا صَاحِبِهِ بِفَسَادِ

وقول ابن المعتز:

وَعَزِيمَةٌ أَنْضِيَتْهَا عَزَمًا مِنَ الْعَزَمَاتِ
مِثْلُ الْحُسَامِ بِصِيرَةٍ بِمَدَافِعِ الْفُرُصَاتِ
وَالْحِلْمُ يَذْهَبُ بِاطِلَالٍ إِلَّا لِذِي سَطَوَاتِ

٨ - الصورة الثامنة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة والضرب مُدَيَّل، والتَّذْيِيل هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، فتصير «متفاعِلن» إلى مُتَّفَاعِلَانْ»):

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَانْ

ومثالها :

أَبْنَيْ لَا تَظْلِمَ بِمَكٍّ لَّةَ لَا الصَّغِيرَ وَلَا الْكَبِيرَ

تقطيعه :

أَبْنَيْ لَا / تَظْلِمَ بِمَكٍّ كَّةَ لَصَّغِيرَ / رَ وَلَكَبِيرَ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَانْ

ومن هذه الصورة قول الشاعر أمل دنقل :

قَالَتْ : تَعَالِ إِلَيَّ وَاصًّا عَدَّ ذَلِكَ الدَّرَجَ الصَّغِيرَ
قُلْتُ : الْقِيُودُ تُشُدُّنِي وَالخَطُوءُ مُضْنَى لَا يَسِيرُ
مَهْمَا بَلَغْتُ فَلَسْتُ أَبْـ لُغَ مَا بَلَغْتَ وَقَدْ أُخُوِرُ
دَرَجٌ صَغِيرٌ غَيْرَ أَنَّ (م) طَرِيقَهُ بِلَا مَصِيرٍ^(١)
فَدَعِيَ مَكَانِي لِلْأَسَى وَامْضِ إِلَى غَدِكَ الْأَمِيرُ
فَالْعُمَرُ أَقْصَرُ مِنْ طُمُو حَيِّ وَالْأَسَى قَتَلَ الْغَدِيرُ

ومن هذه الصورة قول أبي فراس الحمداني :

أَبْنَيْ لَا تَحْزَنِي كُلُّ الْأَنَامِ إِلَى ذَهَابِ
أَبْنَيْ صَبْرًا جَمِيًّا لَّا لِلْجَلِيلِ مِنَ الْمُصَابِ
نُوحِي عَلَيَّ بِحَسْرَةٍ مِنْ خَلْفِ سِتْرِكَ وَالْحِجَابِ
قُولِي إِذَا نَادَيْتَنِي وَعَيْتُ عَنْ رَدِّ السَّجَوَابِ
زَيْنُ الشَّبَابِ أَبْـ فَرَا بِنَ لَمْ يُمَتِّعَ بِالشَّبَابِ

وتقطيع البيت الأول :

(١) في هذا البيت خطأ عروضي في التفعيلة الأخيرة «بلا مصير» إذ ينقصها حرف متحرك قبل الباء .

أُبَيِّتِي / لَا تَحْزَنِي
مُتَّاعِلُنْ مُتَّاعِلُنْ
كُلُّ لَأْنَا / م إِلَى ذَهَاب
مُتَّاعِلُنْ مُتَّاعِلَانْ

٩ - الصورة التاسعة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة والضرب مُرْفَل ، والترفيل : زيادة سبب خفيف على ما آخره وقد مجموع ، فتصير «متفاعِلن + لُنْ = متفاعِلَاتُنْ»):

مُتَّاعِلُنْ مُتَّاعِلُنْ مُتَّاعِلُنْ مُتَّاعِلَاتُنْ

ومثالها :

وَلَقَدْ سَبَقْتُهُمْ إِلَى (م) فَلِمَ نَزَعْتَ وَأَنْتَ آخِرُ

تقطيعه :

وَلَقَدْ سَبَقْتُ / تَهُمُو إِلَى يَ فَلِمَ نَزَعْتُ / ت وَأَنْتَ آخِرُ
مُتَّاعِلُنْ مُتَّاعِلُنْ مُتَّاعِلُنْ مُتَّاعِلَاتُنْ

ومن هذه الصورة قول المتنخل اليشكري :

وَلَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الْفَتَا هِ الْخِذَرِ فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ
الْكَاعِبِ الْحَسَنَاءِ تَر فُلٌ فِي الدَّمَقِيسِ وَفِي الْحَرِيرِ
فَدَفَعْتُهَا فَتَدَفَعَتْ مَشَى الْقَطَاةِ إِلَى الْغَدِيرِ
وَلَثَمْتُهَا فَتَنَفَّسَتْ كَتَنَفَّسَ الظُّبْيُ الْبَهِيرِ
وَأَجَبْتُهَا وَتُجِبْنِي وَيُحِبُّ نَاقَتَهَا بَعِيرِي

تقطيع البيت الأول :

وَلَقَدْ دَخَلْتُ / ت عَلَى الْفَتَا هِ لَخِذَرِ فَلْ / يَوْمِ لِمَطِيرِي
مُتَّاعِلُنْ مُتَّاعِلُنْ مُتَّاعِلُنْ مُتَّاعِلَاتُنْ

ومن ذلك قول ابن زيدون (والبيت الأول مصرع) :

يَا سُوءَ مَا لَقِيَ الْفُؤَادُ	كَمْ ذَا أَرِيدُ وَلَا أُرَادُ
لَمْ يَصِفْ لِي مِنْهُ الْوِدَادُ	أُصْفِي الْوِدَادَ مُدَلَّلًا
فِي كُلِّ حِينٍ أَوْ يَكْـ	يَقْضِي عَلَيَّ دَلَالَهُ
مُثَوَاهُ مِنْ قَلْبِي السَّوَادُ	كَيْفَ السُّلُوءُ عَنِ السَّذِي
فَلَهَا - إِذَا أَمَر - انْقِيَادُ	مَلِكِ الْقُلُوبِ بِحُسْنِهِ
لِذِ الصَّبْرِ عَنكَ فَلَا أُفَادُ	يَا هَاجِرِي كَمْ أُسْتَفِيدُ
تَ وَحْشُو مُقْلَتِهِ الشَّهَادُ	هَلَّا رَيْتَ لِمَنْ يَبِيدُ
خَطَأً فَقَدْ يَكْبُو الْجَوَادُ	إِنْ أَجْنِ ذَنْبًا فِي الْهَوَى

وتقطيع البيت الأخير:

خَطَأً فَقَدْ / يَكْبُ الْجَوَادُ	إِنْ أَجْنِ ذَنْبًا / فَلْهَوَى
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَاتُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

والخلاصة أن بحر الكامل له تسع صور، هي :

١ - الصورة الأولى : تامة - العروض صحيحة والضرب صحيح مثلها :

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

٢ - الصورة الثانية : تامة - العروض صحيحة والضرب مقطوع :

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

٣ - الصورة الثالثة : تامة - العروض صحيحة والضرب أخذ مضمر :

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

٤ - الصورة الرابعة : تامة - العروض حذاء والضرب أخذ :

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

٥ - الصورة الخامسة: تامة - العروض حذاء والضرب أخذ مضمراً:
 مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَا مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَا
 أما صور الكامل المجزوء فهي:

٦ - الصورة السادسة: مجزوءة - العروض صحيحة والضرب مثلها:
 مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ

٧ - الصورة السابعة: مجزوءة - العروض صحيحة والضرب مقطوع:
 مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ

٨ - الصورة الثامنة: مجزوءة - العروض صحيحة والضرب مذيّل:
 مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلَانْ

٩ - الصورة التاسعة: مجزوءة - العروض صحيحة والضرب مرفل:
 مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلَاتُنْ

* والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو الإضممار، وهو إسكان الثاني المتحرك.

٣- الرَّجَز

بحر الرَّجَز من البحور الأحادية التفعيلة، ووحدته التي يتألف منها هي «مُسْتَعْلُن» / ٥ / ٥ / ٥ /، وهي عبارة عن سبين خفيفين بعدهما وتد مجموع. وهي مكونة من أربعة مقاطع صوتية، والزحاف الذي يدخلها هو «الْحَبْن» أي حذف الثاني الساكن فتصير التفعيلة «مُسْتَعْلُن» ويمكن أن يقال أيضًا «مُفْتَعْلُن»، و«الطِّي» هو حذف الرابع الساكن فتصير التفعيلة «مُسْتَعْلُن»، ويمكن أن يقال عنها «مُفْتَعْلُن». وقد يجتمع الحَبْن والطِّي معًا ويسمى «الْحَبْل» فتصير «مُتَعْلُن»، والملاحظ أن التفعيلة مع أي صورة من هذه الصور تبقى محافظة على كونها أربعة مقاطع صوتية.

وبحر الرَّجَز يُستعمل تامًّا ومجزؤًا ومشطورًا، والشطر هو ذهاب نصف التفعيلات فيصير الباقي ثلاثًا فقط، كما يُستخدم منهوكًا، والنهك هو أن يحذف ثلثا التفعيلات فتبقى من البيت تفعيلتان فقط.

وسمي هذا البحر رجزًا لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، أي ثلاث تفاعيل، وأصله مأخوذ من البعير إذا شُدَّت إحدى يديه فيبقى على ثلاث قوائم. وقيل إنه مأخوذ من قولهم ناقة رَجَزاء إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء يصيبها، فلما كان هذا الوزن فيه شيء من الاضطراب عندما يزاحف - سمي رجزًا تشبيهًا لذلك^(١).

ولهذا البحر خمس صور، منها صورتان في حال التمام، والصور الباقية في حالة النقصان. وسوف نعرضها صورة بعد أخرى مع نماذج لكل صورة منها:

١ - الصورة الأولى:

تامة (العروض صحيحة والضرب مثلها):

(١) انظر: الكافي في العروض والقوافي، ٧٧.

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومثالها :

دَارُ لِسْلَمَى إِذْ سُلِمَى جَارَةٌ

تقطيعه :

دَارُنْ لِسْلَمْ / مَى إِذْ سُلْ / سِمَى جَارَتُنْ

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول أبي العتاهية :

مَنْ لَمْ يَعْظُهُ الدَّهْرُ لَمْ يَنْفَعُهُ مَا

مَنْ لَمْ تُفِدْهُ عِبْرًا أَيَّامُهُ

وقول عنتره :

مَا دُسْتُ فِي أَرْضِ الْعُدَاةِ غَدَوَةٌ

وَيْلٌ لِّشَيْبَانٍ إِذَا صَبَّحَتْهَا

تقطيع البيت الثاني :

وَيْلُنْ لِّشَيْبَانٍ إِذَا / صَبَّحَتْهَا

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومن ذلك أيضًا قول شوقي :

تَجَادَبَتْ دَجَلَةٌ مِنْ حَضَنِ الشَّجَرِ

تَجْرِي وَقَدْ رَفَّ النَّبَاتُ فَوْقَهَا

مَنَاطِرٌ تَدْرَجُ الْحُسْنُ بِهَا

تقطيع البيت الأخير :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

قَفَرُ تَرَى آيَاتِهَا مِثْلَ الزُّبُرِ

قَفَرُنْ تَرَى / آيَاتِهَا / مِثْلَ زُبُرِ

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

رَاحَ بِهِ الْوَاعِظُ يَوْمًا أَوْ غَدًا

كَانَ الْعَمَى أَوْلَى بِهِ مِنَ الْهُدَى

إِلَّا سَقَى قَطْرُ الدَّمَا بِقَاعَهَا

وَأَرْسَلَتْ بِيضُ الظُّبَا شُعَاعَهَا

وَأَرْسَلَتْ / بِيضُ ظُظْبَا / شُعَاعَهَا

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

رَوَاضِعُ تَرُوعُ عَيْنُنَا وَأَنْزُرُ

وَفَوْقَهَا الْأَغْصَانُ فَوْقَهَا الثَّمَرُ

وَيُصْعَدُ الْحُسْنُ وَيُصْعَدُ النَّظَرُ

مناظرُنْ / تَدَرْجِ لْ / حُسْنُ بِهَا وَيَصْعَدُ لْ / حُسْنُ وَيَصْ / عَدُ نَنْظُرْ
مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ
ومن ذلك أيضًا قول شوقي في مسرحية «مصرع كليوباترا» على لسان أنطونيو يخاطب
أولبوس الطبيب ويسأله عن كليوباترا:

مَرَرْتُ بِالْقَصْرِ فَكَيْفَ نَاسُهُ
صَرَخَ ابْنُ قُلْ غَدَرْتُ قُلْ جَدَدْتُ
قَدْ صَنَعْتُ بِي عِنْدَ حَاجَتِي لَهَا
أَسْطَوْلُهَا إِلَى مَرَأْسِيهِ أَوَى
هَلْ عَنْ كُلوْبَتْرَا - أَلْمُبُوسُ - نَبَا
يَقْبِصَرُ الثَّالِثِ دَوْلَةَ الْهَوَى
مَا لَمْ يَكُنْ يَصْنَعُهُ بِي الْعِدَا
وَجَيْشُهَا أَلْقَى السَّلَاحَ وَنَجَا

وعلى هذه الصورة يقول أحمد درويش في قصيدة بعنوان «موعد العاشق الأشل»:

الَلَّيْلُ عَادَ . . عَادَ لَيْلُ الشَّجَنِ
الَلَّيْلُ عَادَ شَوْكَةً مِنْ طَاقَةٍ
الَلَّيْلُ عَادَ مِعْوُلُ الصَّمْتِ الَّذِي
فَلَيْلَةُ الْمَوْعِدِ جَاءَتْ لَمْ تَجِدْ
غَيْرَ بَقَايَا مُفْعَدٍ وَخَفْنَةٍ
وَحُجْرَةٍ جَفَّ عَلَى حَيْطَانِهَا
الْمَقْعَدُ الْحَزِينُ وَالْأَرِيكََةُ الَّتِي
سِتَارَةٌ قَدْ صُلِبَتْ أَطْرَافُهَا
وَبَاقَةٌ مِنَ الزُّهُورِ غَاضِبَتْ ابْنَ
وَكَوْمَةً الْأَوْرَاقِ بِيضَاءَ فَمَا
وَلَوْحَةً عَلَى الْجِدَارِ لَمْ تَعُدْ

تقطيع البيت الأخير:

وَلَوْحَتُنْ / عَلْ لَجْدَا / رِ لَمْ تَعُدْ
مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ
أَبْعَادُهَا / تُوجِي بِغَيْ / رِ شُشَجْنِي
مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ

الصورة الثانية:

تامة (العروض صحيحة والضرب مقطوع ، أي حذف سابعه وسكن ما قبله ، فصارت التفعيلة مُسْتَفْعِلُنْ):

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مثالها:

الْقَلْبُ مِنْهَا مُسْتَرِيحٌ سَالِمٌ وَالْقَلْبُ مِنِّي جَاهِدٌ مَجْهُودٌ

تقطيعه:

الْقَلْبُ مِنْهَا مُسْتَرِيحٌ / حُنْ سَالِمُنْ وَلِقَلْبُ مِنْ / نِي جَاهِدُنْ / مَجْهُودٌ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول مهيار الديلمي (وبيته الأول مصرع):

كَالشَّمْسِ مِنْ جَمْرَةٍ عَبْدٍ شَمْسٍ غَضَبِي سَخَتْ نَفْسِي لَهَا بِنَفْسِي
مَاطِلَةٌ غَرِيْمُهَا لَا يَقْتَضِي دُيُونُهُ وَدَيْنُهَا لَا يُنْسِي
فِي بَلَدٍ يُحْرَمُ صَيْدٌ وَحِشِهِ وَهِيَ بِهِ تُجِلُّ صَيْدُ الْإِنْسِ
تَرَى دَمَ الْعُشَّاقِ فِي بَنَانِهَا عَلامَةٌ قَدْ مُوْهَتْ بِالْوَرْسِ

تقطيع البيت الأخير:

تَرَى دَمَ لُـ / عُشَّاقٍ فِي / بَنَانِهَا عَلامَتُنْ / قَدْ مُوْهَتْ / بِلُورْسِي
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة الثالثة:

من المجزوء (العروض صحيحة والضرب صحيح):

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مثاله :

قَدْ هَاجَ قَلْبِي مَنْزِلُ

مِنْ أُمِّ عَمْرِو مُقْفِرُ

تقطيعه :

قَدْ هَاجَ قَلْـ / بِي مَنْزِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مِنْ أُمِّ عَمـ / رِنْ مُقْفِرُو
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول عمر بن أبي ربيعة :

خَوْدُ يَفُوحُ الْمِسْكُ مِنْ
يَضِيقُ عَنْ أُرْدَافِهِـ

أُرْدَافُهَا وَالْعَبْرُ
إِذَا يُبْلَا السُّمُرُ

وقوله :

قَدْ هَاجَ قَلْبِي مَخْضَرُ
رَبْعٍ لِـ لِهْنِدٍ قَدْ عَفَا
وَجَاءَ بِي بَيْنَهُمْ
تَرْبُ لِهْنِدٍ غَادَةٌ
أَنَّ الْخَلِيطَ رَائِحُ
بَانُوا بِأَمْثَالِ الدُّمَى
فِيهِنَّ هِنْدٌ لَيْتَنِي
حَتَّى إِذَا مَا جَاءَهَا

أَقْوَى وَرَبْعٌ مُقْفِرُ
قَدْ كَانَ حِينَا يَعْمُرُ
تَقَفَّ لَطِيفٌ مُخْرِ
تِلْكَ غَزَالُ مُعْصِرُ
قَبْلَ الصَّبَاحِ يُبَكِّرُ
بَلْ دُونَهُنَّ الصُّوْرُ
مَا عُمِّرَتْ أَعْمَرُ
حَنْفٌ أَتَانِي الْقَدَرُ

تقطيع البيت الأخير:

حَتَّى إِذَا / مَا جَاءَهَا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

حَنْفٌ أَتَاـ / نَلْقَدَرُو
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول شوقي في مسرحية مصرع كليوباترا على لسان كليوباترا مخاطب أنطونيوس:

لِسَ الْعُبُوسُ سُنَّةً	لِوَجْهِكَ الطَّلَقِ النَّدِي
وَلَسْتُ مَنْ يَغْضَبُ فِي	لَيْلِ الشَّرَابِ وَالسُّدِّ
وَلَسْتُ لِلْكَأْسِ عَلَى	شَارِبِهَا بِالْمُفْسِدِ
قَلْبُكَ كَنْزُ الْحُبِّ وَالرَّ	خَمَةِ وَالْتَّوَدُّدِ
فَاطُو مَعِيَ حَوَادِثَ الْ	أَمْسِ وَلَا تُجَبِّدِ
وَامِضْ مَعِيَ فِي لَذَّةِ الْ	يَوْمِ وَدَعْ هَمَّ الْغَدِ

تقطيع البيت الأول:

لِسَ الْعُبُوسُ / سُنَّتَنِي	لِوَجْهِكَ طُ / طَلَقِ نَدِي
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وتقطيع البيت الأخير:

وَمِضْ مَعِيَ / فِي لَذَّةِ لُ	يَوْمِ وَدَعْ / هَمَّ لَغَدِي
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

٤ - الصورة الرابعة:

مشطورة (الشر ذهاب نصف البيت):

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وفي هذه الحالة تصبح تفعيلة العروض هي الضرب، وهي هنا صحيحة. مثالها قول العجاج:

مَا هَاجَ أَحْزَانًا وَسَجَّوًا قَدْ سَجَا

تقطيعه :

مَا هَاجَ أَحَدٌ زَانَنُ وَشَجَا / سَوْنٌ قَدْ شَجَا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وهذه الصورة كثيرة الاستعمال ، وبها يشتهر بحر الرجز ، وهناك من الشعراء فئة تُسمَّى الرُّجَّاز لا يكتبون معظم قصائدهم إلا من هذه الصورة ، وتسمى القصيدة في هذه الحالة «أرجوزة» . ومن أشهر هؤلاء الرُّجَّاز العجاج وابنه رؤبة والأغلب العجلي وغيرهم . كما أن هناك بعض الشعراء أيضًا يكتبون بعض الأراجيز ، ولكنهم لم يشتهروا بذلك ، ومن هؤلاء ذو الرمة وأبو نواس .

ومن هذه الصورة قول ذي الرمة :

قُلْتُ لِنَفْسِي حِينَ فَاصَّتْ أَذْمُعِي
يَا نَفْسُ لَا مَيِّ فَمَوْتِي أَوْ دَعِي
مَا فِي التَّلَاقِي أَبَدًا مِنْ مَطْمَعٍ
وَلَا لِيَا لِي شَايِعٍ بِرُجَّعٍ
وَلَا لِيَا لِيَنَا بَنَعْفٍ الْأَجْرَعِ
إِذَا الْعَصَا مَلَسَاءَ لَمْ تَصْدَعِ

تقطيع البيت الثاني :

يَا نَفْسُ لَا / مَيِّئُنْ فَمَوْتِي أَوْ دَعِي
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وقد تُستعمل هذه الصورة بالقطع ، فتكون تفعيلة العروض التي هي الضرب «مستفعل»^(١) ، مثل قول الراجز :

(١) كان الخليل - رحمه الله - يعد هذه الصورة من بحر السريع . انظر العيون الغامزة ، ص ١٨٧ .

وَأَمَّا لِأَسْمَاءَ ابْنَةَ الْأَشَدِّ
قَامَتْ تَسْرَاءَى إِذْ رَأَتْ نِسِي وَحْدِي
كَالشَّمْسِ تَحْتَ الزُّبُرِجِ الْمُنْقَدِّ
صَدَّتْ بِحَدِّ وَجَلَّتْ عَنْ حَدِّ
ثُمَّ انْتَبَتْ كَالنَّفْسِ الْمُمِرَّتْ
عَهْدِي بِهَا سَقِيًّا لَهُ مِنْ عَهْدِ

٥ - الصورة الخامسة:

منهوكه (والنهك ذهاب ثلثي البيت وبقاء الثلث فقط) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مثل قول دُرَيْدِ بْنِ الصَّمَّةِ :

يَا لَيْتَنِي فِيهَا جَدَغُ
أَخْبُ فِيهَا وَأَضَعُ
أُقُودُ وَطُفَاءَ الزَّمْعِ
كَأَنَّهَا شَاةٌ صَدَغُ

ومن ذلك قول ابن عبد ربه :

بَيَاضُ شَيْبٍ قَدْ نَصَغُ
رَفَعْتُ لَهُ فَمَا ارْتَفَعُ
إِذَا رَأَى الْبَيْضَ انْقَمَعَ
مِنْ بَيْنِ يَأْسٍ وَطَمَعُ

والخلاصة أن الرجز له خمس صور، هي :

- ١ - الصورة الأولى : تامة (العروض صحيحة والضرب صحيح) :
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
- ٢ - الصورة الثانية : تامة (العروض صحيحة والضرب مقطوع) :
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
- ٣ - الصورة الثالثة : مجزوءة (العروض صحيحة والضرب صحيح) :
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
- ٤ - الصورة الثالثة : مشطورة والضرب صحيح (وقد يُقطع) :
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
- ٥ - الصورة الخامسة : منهوكة :
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

* والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو الخبن ، وهو حذف الثاني الساكن .
والطي ، وهو حذف الرابع الساكن . والخبل ، وهو اجتماع الخبن والطي معاً .

٤ - الهزج

بحر الهزج من الأبحر ذات التفعيلة الواحدة التي تتكرر لتحداث نغمته ، وتفعيلته هي «مفاعيلنْ / / ٥ / ٥ / ٥» ويلاحظ فيها أن الوند المجموع متقدم يليه سببان خفيفان ، وهي عكس تفعيلة «مستعلن» . وتفعيلة هذا البحر قريبة من تفعيلة الوافر إذا دخلها العصب ، وهو إسكان الخامس المتحرك (مفاعلتن) ، ولذلك يرى بعض الباحثين أن الهزج ليس بحرًا مستقلًا ، ولكنه صورة مجزوءة من الوافر . والحق أنه قريب منه متشابه معه ، ولكنه يختلف عنه في بعض السمات الدقيقة .

والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو حذف السابع الساكن من «مفاعيلن» فتصير «مفاعيلْ» مع تحريك اللام ، وحذف السابع الساكن هنا يسمى «الكف» . وقد يدخله «القبض» وهو حذف الخامس الساكن ، فتصير التفعيلة «مفاعلن» . ولا يجتمع في هذه التفعيلة في هذا البحر القبض والكف معًا ، فإذا وجد أحدهما امتنع الآخر . وإذن ، دخول هذا الزحاف في هذا البحر على سبيل التعاقب ، أي إذا وجد أحدهما لا يوجد الآخر .

والكف كثير الوقوع في الهزج ، وهو حسن سائغ ، بخلاف القبض .
والعروضيون يقولون عن بحر الهزج إنه مجزوء وجوبًا^(١) ، أي أن تفعيلته تتكرر أربع مرات فقط . ولهذا البحر صورتان :

(١) يقول صاحب العيون الغامزة ١٧٧ : «ولم يستعمل هذا البحر إلا مجزوءًا ، وشذ مجيئه تأمًا ، أنشد منه بعضهم :

عفا يا صاح من سلمى مراعيها فظلت مقلتي تجري مآقيها

ومنه قوله :

تفرق أبها الحادي بعشاق نشاوى قد تعاطوا كأس أشواق =

١ - الصورة الأولى:

(العروض صحيحة والضرب مثلها)

مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ

مثالها:

عَقَا مِنْ آلٍ لَيْلَى السَّهْ

تقطيعه:

عَقَا مِنْ ١/١ لَيْلَى سَسَهْ

مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ

ومنها قول الفند الزماني:

صَفَحْنَا عَنْ بَنِي دُهْلٍ

عَسَى الْيَوْمُ أَنْ يَرْجِعَ

فَلَمَّا صَرَخَ الشَّرُّ

شَدَدْنَا شِدَّةَ اللَّيْلِ

يُضْرَبُ فِيهِ تَوَجِيعٌ

وَطَعْنٌ كَفَمِ الزَّرْقِ

وَبَعْضُ الْحِلْمِ عِنْدَ الْجَهْ

وَفِي الشَّرِّ نَجَاةٌ حِينَ

= وقول بعض المولدين:

لقد شأقتك في الأحداج أظمان

وقول الآخر:

أَمَّا فِي السَّتِ وَالسَّتِينَ مِنْ دَاعٍ

وهذا كله شاذ، والمسموع التزام الجزء فيه»

مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ

بُ فَا لَأَمْلَاحُ فَا لَغَمْرُ

بُ / فَا لَأَمْلَاحُ فَا لَغَمْرُ

مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ

وَقُلْنَا الْقَوْمُ إِخْوَانُ

مَنْ قَوْمًا كَالَّذِي كَانُوا

فَأَمْسَى وَهُوَ عَزِيَانُ

عَدَا وَاللَّيْلُ غَضِبَانُ

وَتَفْجِيعٌ وَإِقْـرَانُ

عَدَا وَالزَّرْقُ مَلَانُ

لِللَّذِلَّةِ إِذْ عَانَ

مَنْ لَا يُجِيكَ إِحْسَانُ

كما شأقتك يوم البين غربان

إلى العقبى بلى لو كان لي عقل

تقطيع البيت الثالث وكتابته عروضياً :

فَلَمَّا صَرَ رَحْ شَسْرُزُ
مَقَاعِيلُنْ مَقَاعِيلُ

ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة :

أَلَا حَيَّيَ الَّتِي قَامَتْ
فَقَاضَتْ عِبْرَةً مِنْهَا

لَيْسَ شَطَّتْ بَنَادَارُ
لَقَدْ كُنَّا نُؤَاتِيهَا

فَلَا قُرْبَ لَهَا يَشْفِي
وَقَدْ قَالَتْ لِتَرْبِيَهَا

أَلَا يَا لَيْتَمَا شِعْرِي
أَمْوٍ بِالَّذِي قَالَ

فَقَالَتْ تَرْبُهَا ظَنِّي
وَيَعْصِي قَوْلَ مَنْ يَنْهَى

كَمَا نَعْصِي إِلَيْهِ عَنْهُ
تقطيع البيت قبل الأخير :

وَيَعْصِي قَوْلَ مَنْ يَنْهَى
مَقَاعِيلُنْ مَقَاعِيلُ

وقول بشار بن برد :

مِنْ الْمَشْهُورِ بِالْحُبِّ
سَلَامُ اللَّهِ ذِي الْعَرْشِ

فَأَمَّا بَعْدُ يَا قُرَّ
وَيَا نَفْسِي الَّتِي تَسْكُ

فَأَمْسَى وَهْ / سَوْ عُرْيَانُو
مَقَاعِيلُنْ مَقَاعِيلُ

عَلَى خَوْفٍ تُحَيِّنَا
فَكَادَ الدَّمْعُ يُبَكِّنَا

عَنْوَجٍ بِالْهَوَى حِينَا
وَقَدْ كَانَتْ تُؤَاتِينَا

وَلَيْسَ الْبُعْدُ يُسْلِنَا
وَرَجَعُ الْقَوْلِ يَغْنِينَا

وَمَا قَدْ كَانَ يُمْنِنَا
وَمَا قَدْ كَانَ يُعْطِينَا؟

بِهِ أَنْ سَوْفَ يَحْزِنَنَا
وَمَنْ يَعْذُلُهُ فِينَا

لَدَّ جَدُّ الْقَوْلِ نَاهِينَا

وَمَنْ يَعْذُلُ لَّهُو فِينَا
مَقَاعِيلُ مَقَاعِيلُ

إِلَى قَاسِيَةِ الْقَلْبِ
عَلَى وَجْهِكَ يَا حُبِّي

عَيْنِي وَمُنَى قَلْبِي
مَنْ بَيْنَ الْجَنْبِ وَالْجَنْبِ

لَقَدْ أَنْكَرْتُ يَا عَبْدُ
أَعَنْ ذَنْبٍ؟ فَلَا وَاللَّهِ
جَفَاءً مِنْكَ فِي الْكُتُبِ
مَا أَحْدَثْتُ مِنْ ذَنْبٍ

ومن ذلك قول عزيز أباظة في مسرحية «العباسة» :

عَجِيًّا لَمْ نَكُنْ حَرْبًا
بَدَلْنَا الْأَمْنَ وَالْيُسْرَ
عَلَى مِصْرَ وَمَنْ فِيهَا
فَقَاصًا فِي نَوَاحِيهَا
فَلَمْ تَظْلِمِ أَدَانِيَهَا
وَلَمْ تَطْغِ أَعَالِيَهَا
ضَمِنَا الْقُسُوتَ وَالْثُوبَ
لِطَاوِيهَا وَعَارِيهَا
وَلَمْ نَجِبْ سِوَى الْفَضْلِ
بَدَلْنَاهُ لِعَافِيهَا
فَهَذِي الْفِتْنَةُ الْحَمَاءُ
لَمْ تُفْهِمِ دَوَاعِيَهَا

ومن هذه الصورة نفسها قول علي محمود طه :

دَنَا اللَّيْلُ فَهَيَّا الْآ
دَعَانَا مَلَكُ الْحُبِّ
نَا يَالِدُجَى وَخِي
سَرَتْ فَرَحْتُهُ فِي الْمَا
تَعَالَى نَحْلُمِ الْآنَ
نَا رَبَّةَ أَخْلَامِي
إِلَى مِحْرَابِهِ السَّامِي
أَنَاشِيدَ وَأَنْعَامِ
وَالْأَشْجَارِ وَالشُّحْبِ
فَهَذِي لَيْلَةُ الْحُبِّ

٢ - الصورة الثانية:

(العروض صحيحة والضرب محذوف، أي حذف منه السبب الأخير من التفعيلة، فبقيت على «مفاعي» وتحول إلى «فَعُولُنْ»):

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ
مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

مثالها:

وما ظَهري لِباغِي الضَّيِّ
مِ بِالظَّهْرِ الذَّلُولِ

تقطيعه :

وما ظَهَرِي / لِباغِ ضَضِيٍّ مِمَّ بِظَظْهَرِيٍّ ذُ / ذُلُويٍّ
مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِي (أَوْعُولُنْ)
ومنها قول ابن عبد ربه (والبيت الأول مصرع) :

مَتَى أَشْفِي غَلِيٍّ بِنَيْلٍ مِنْ بَخِيْلٍ
غَزَالٌ لَيْسَ لِي مِنْهُ سِوَى الْحُزْنِ الطَّوِيلِ
جَمِيلُ السَّوْجِهِ أَخْلَايَ مِنْ الصَّبْرِ الْجَمِيلِ
حَمَلْتُ الضَّيْمَ فِيهِ مِنْ حُسُودٍ أَوْ عَزْدُولِ

والخلاصة أن بحر الهزج له صورتان، هما :

١ - الصورة الأولى : (العروض صحيحة والضرب مثلها) :

مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ

٢ - الصورة الثانية : (العروض صحيحة والضرب محذوف) :

مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ

* والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو القبض، وهو حذف الخامس الساكن . أو الكف، وهو حذف السابع الساكن، ولا يجتمعان معاً، بل يكونان على التعاقب بحيث إذا عرض أحدهما لم يوجد الآخر.

٥. الرَّمْل

بحر الرَّمْل من الأَبْحُر التي تتألف نغمتها من تفعيلة واحدة تتكرر ست مرات في حال التمام، وأربع مرات في حال الجزء .

تفعيلة بحر الرمل هي «فَاعِلَاتُنْ = / ٥ / ٥ / ٥» وهي سبب خفيف يليه وتد مجموع يليه سبب خفيف .

وقد سمي «الرَّمْل» لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن، فيسمّى بذلك . وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد فيه بين الأسباب، وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج، يقال: رمل الحصير، إذا نسجه^(١). والرمل أيضاً ضرب من السير يسمى الهرولة، ويلاحظ أن بعض أسماء البحور تشير إلى نوع من السير، ولعل ذلك للملاحظة الوقع المعين في أثناء السير، أو إلى نوع من الغناء، ولعل ذلك للملاحظة إيقاع الغناء المعين .

والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو «الخبّن» وهو حذف الثاني الساكن فتصير فاعلاتن «فَعِلَاتُنْ» بعد حذف الثاني الساكن . وقد يدخله الكف، وهو حذف السابع الساكن، فتصير التفعيلة «فَاعِلَاتُ» وقد يجتمع الخبن والكف معاً، ويسمى «الشَّكْل» فتصير التفعيلة «فَعِلَاتُ»، ولكن الزحاف الشائع في هذا البحر هو الخبن، وهو كثير الوقوع بخلاف الكف والشكل .

ونعمة الرمل خفيفة مناسبة رشيقة، وفيه رنة عاطفية حزينة من غير كآبة، ولذلك يرى بعض الباحثين أنه صالح للأغراض التريمية الرقيقة وللتأمل الحزين، وأنه لذلك لا يتلاءم مع الصلابة والجلد والحماسة^(٢).

(١) انظر: كتاب الكافي في العروض والقوافي ٨٣.

(٢) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ١ / ١٢٥ عبد الله الطيب (دار الفكر).

ولهذا البحر ست صور، وهو من الأبحر التي تستعمل تامة ومجزوءة . وصور التمام ثلاث ، وصور الجزء ثلاث كذلك . وهذه هي صوره واحدة تلو الأخرى مع نماذج لكل صورة :

الصورة الأولى:

تامة (العروض محذوفة، أي حذف منها السبب الخفيف من آخرها فصارت «فَاعِلَاتُنْ» إلى «فَاعِلَا»، والضرب صحيح) :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا
ومثالها قول لبيد (والبيت مدور) :

مِثْل سَخَقِي الْبُرْدِ عَفْفَى بَعْدَكَ الْـ قَطْرُ مَغْنَاهُ وَتَأْوِيْبُ الشَّمَالِ

تقطيعه :

مِثْل سَخَقِي لـ / بُرْدِ عَفْفَى / بَعْدَكَ لـ قَطْرُ مَغْنَا / هُوَ وَتَأْوِيْد / بُ شَمَالِي
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومن هذه الصورة قول مهيار (والبيت الأول مصرع) :

بَكَرَ الْعَارِضُ تَحْدُوهُ النَّعَامِي
وَمَشَّتْ فِيكَ أَرْوَاحُ الصَّبَا
أَجْتَدِي الْمُنَّ وَمَاذَا أَرِي
أَيْنَ سَكَّانُكَ لَا أَيْنَ هُمُ
فَسَقَاكَ الرَّيِّ يَا دَارَ أَمَامَا
يَتَأَرَّجُحْنَ بِأَنْفَاسِ الْخَزَامِي
أَنْ تَجُودَ الْمُنُّ أَطْلَالاً رِمَامَا
أَحْجَازاً أَقْبَلُوَهَا أَمْ شَامَا
يُهْمُّوْ أَيْدِي الْمَوَامِي تَتَرَامِي
صُدَّعُوا بَعْدَ التِّيَامِ فَعَدَّتْ

تقطيع البيت الأخير:

صُدَّعُوا بَعْدَ / لَتِيَامِنَ / فَعَدَّتْ يَهْمُوْ أَيْ / دَلْمَوَامِي / تَتَرَامِي
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَا فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ

ومنها قول عدي بن زيد على لسان حال شجرتين :

مَنْ رَأَى فَلْيُحَدِّثْ نَفْسَهُ أَنَّهُ مُوَفٍّ عَلَى قَرْنِ زَوَالِ
رُبَّ رَكْبٍ قَدْ أَنَاخُوا حَوْلَنَا يَمْرُجُونَ السَّخْمَ بِالمَاءِ الزُّلَالِ
وَالْأُبَارِيقُ عَلَيْهَا فَدَمٌ وَجِيَادُ الْخَيْلِ تَرْدَى فِي الْجِلَالِ
ثُمَّ أَمْسُوا عَصَفَ الدَّهْرِ بِهِمْ وَكَذَاكَ الدَّهْرُ خَالًا بَعْدَ حَالِ

تقطيع البيت الأخير

ثُمَّ أَمْسُوا / عَصَفَ دَهْرَهُ / رُبُّهُمْ وَكَذَاكَ دُ / دَهْرُ حَالَنْ / بَعْدَ حَالِي
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومن هذه الصورة قول الشاعرة الكويتية سعاد الصباح :

إِنَّ فِي قَلْبِي جَوَادًا عَرَبِيًّا عَاشَ طَوْلَ الْعُمُرِ فِي الْحُبِّ أَيْيَا
فَإِذَا عَانَدْتَهُ الْفَيْتَهُ نَارَ كَالْمَارِدِ جَبَّارًا عَتِيًّا
وَإِذَا لَاقَيْتَهُ الْفَيْتَهُ بَاتَ كَالطُّفْلِ رَقِيًّا وَحَيًّا
لَمْسَةً تَجْرُحُ مِنْ عِزَّتِهِ يَسْتَحِيلُ الطُّفْلُ وَخُشَا بَرِيرِيَّا
هَمْسَةً تَأْتِيهِ عَنْ غَيْرِ رِضَا يَمْلَأُ الْكَوْنَ ضَجِيجًا وَدَوِيًّا
هَكَذَا قَلْبِي الَّذِي أَكْبَرَهُ عَاشَ فِيهِ الدَّمْعُ مَكْتُومًا عَصِيًّا
مَرَجَلٌ يَغْلِي بِخَارًا ثَائِرًا وَأَنَا أَكْتُمُهُ فِي شَفَتِيَّا
هَكَذَا قَلْبِي كَمَا رَوَّضْتُهُ هَكَذَا عَاشَ كَرِيمًا وَشَقِيًّا
فَإِذَا مَا شِئْتُ أَنْ تُسْعِدَنِي فَاسْقِنِي الْحُبَّ حَنَانًا سَرْمَدِيًّا
اجْمَعْ الْأَشْوَاقَ مِنْ نُورِ الضُّحَى وَابْنِ لِي مِنْ نَسْجِهَا عُشًّا هَرِيًّا
وَأَنَا أَغْرُلُ شَعْرِي بُرْدَةً تَبْعْتُ الدَّفْءَ حَوَالِيكَ شَهِيًّا
وَأُحْيِيكَ بِشَعْرِي نَغْمًا رَائِقَ الْأَوْتَارِ سَلْسَالًا نَجِيًّا

ومنها قول أبي العميثل :

كُنْتُ مُشْغُوفًا بِكُمْ إِذْ كُنْتُمْ
وَإِذَا مُدَّتْ إِلَى أَغْصَانِهَا
فَتَرَاخَى الْأَمْرُ حَتَّى أَصْبَحْتُ
لَا يَرَانِي اللَّهُ أَرعى رَوْضَةً
لَا تَنْظُرُونِي إِلَيْكُمْ رَجْعَةً
وَصَبَابَاتُ الْهَوَى أَوْلَاهَا

تقطيع البيت الأخير:

وَصَبَا/ بَاتُ هَوَى أُو/ وَلَهَا
فِعْلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلًا
طَمَعُ نَفْسٍ/ سِرٍ وَهَذَا / مُنْتَهَاهَا
فِعْلَاتُنْ فِعْلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

٢ - الصورة الثانية:

تامة (العروض محذوفة والضرب مقصور، والقصر هو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه من آخر التفعيلة ، فتصير «فاعلاتن» فاعلات بسكون التاء):

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلًا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

مثالها :

أُبْلِغِ النُّعْمَانَ عَنِّي مَا لُكَا أَنَّهُ قَدْ طَالَ حَبْسِي وَانْتَظَارُ

تقطيعه :

أُبْلِغِ نُنْعَمَ/ مَانَ عَنِّي / مَا لُكَنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلًا
أَنَّهُ قَدْ / طَالَ حَبْسِي / وَانْتَظَارُ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومنها قول زيد الخيل :

يَا بَنِي الصَّيْدَاءِ رُدُّوا فَرَسِي إِنَّهَا يُفْعَلُ هَذَا بِالذَّلِيلِ

ومنها قول علي محمود طه :

خَمْرُ الْعُشَّاقِ لَا زَالَتْ وَلَا
نَضَبَتْ فِي قَدَحِ الْعُمَرِ الطَّلَا
جَفَّ مِنْ يَنْبوعِهَا نَهْرُ الْحَيَاةِ
وَهِيَ فِي الْأَرْوَاحِ تَسْتَهْوِي الشِّفَاةِ

كَمْ شَمُوسٍ عَبَرَتْ هَذَا الْفَضَاءَ
وَالثَّرَى بَيْنَ رَبِيعٍ وَشِتَاءِ
وَأَلُوفٍ مِنْ بُدُورٍ وَنُجُومٍ
صَاحِكُ النُّوَارِ وَهَاجُ الْكُرومِ

كَمْ تَشَهَّيْتُ الْحَبِيبَ الْمُحْسَنَا
وَتَمَنَيْتُ وَمَا أَخْلَى الْمُنَى
لَوْ سَقَى مَثْوَاكَ بِالْكَأْسِ الصَّبِيبِ
خَطُواتٍ مِنْهُ وَالْمَثْوَى قَرِيبِ

تقطيع البيت الأخير:

وَتَمَنَيْتُ / وَمَا أَحَدُ / لَلْ لَمْنَى
فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَا
خَطُواتِ / مِنْهُ وَلَمْنَى / سَوَى قَرِيبِ
فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُ

٣ - الصورة الثالثة:

تامة (العروض محذوفة ، والضرب مثل العروض) :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا

مثالها :

قَالَتِ الْخَنَسَاءُ لَمَّا جِئْتُهَا
شَابَ بَعْدِي رَأْسُ هَذَا وَاشْتَهَبَ

تقطيعه :

قَالَتِ لَخَنْدُ / سَاءَ لَمَمًا / جِئْتُهَا
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا
شَابَ بَعْدِي / رَأْسُ هَذَا / وَاشْتَهَبَ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا

ومن هذه الصورة (وهي أكثر صور الرمل استعمالاً) قول مهيار:

أَيُّ قَلْبٍ لَمْ يَكُنْ مَفْتُونَهُـ
كَيْدٌ عِنْدَكَ لَوْ تَفْدِينَهَا
عُذْرَةٌ تَحْسِبُهَا مَجْنُونَهَا
حَاجَةٌ عِنْدَكَ لَوْ تَقْضِيهَا

سَأَلْتُ كَيْسًا مَآذَا فَتَنَتْ
أَزِفَ النَّفَرُ وَفِي أَسْرِ الْهَوَى
ذَهَبَتْ هَائِمَةً فَاطْلَعَتْ
فُقْصِي الْحَجِّ تَمَامًا وَلَنَا
تَقْطِيعَ الْبَيْتِ الْآخِرِ:

حَاجَتُنْ عِنْدَكَ لَوْ تَقْضِيهَا
فَاعِلَاتُنْ فِعَالَاتُنْ فَاعِلَا

فُقْصِي لِحَجِّجْ / حُجَّ تَمَامُنْ / وَلَنَا
فِعَالَاتُنْ فِعَالَاتُنْ فِعَالَا

ومنها قول أمل دنقل في قصيدته «طفلتها» (والقصيدة في ديوانه مكتوبة على طريقة الشعر الحر):

خَبَّتِ النَّارُ بِجُوفِ الْمَدْفَأَةِ
طِفْلَةً لَوْلَا زَمَانُ فَجَاءَ
فِي وَعُودِ الْكَلِمَاتِ الْمُرْجَاءِ
أَوْ يَذْرِي الْبَحْرُ قَدْرَ اللَّوْلُوَةِ
مِنْ شَبَابِي فِي الدُّرُوبِ الْمُخْطِئَةِ
مُهِجَّتِي عَامًّا وَأَبْقَتْ صَدَاءَهُ
ذِكْرِيَّاتٍ فِي الْأَسَى مُهْتَرِئَةً
لِلَّذِي ضَلَّ مِنْهَا تُكَاةَ
وَالشَّفَاءُ الْحُلُوءُ الْمَمْتَلِكَةُ
وَهِيَ عَنْ سَبْعَةِ عَشْرِ مُنْبِئَةً
فَكِلَانَا فِي طَرِيقِ أَخْطَاءِ
رُةِ شُوقٍ وَأَمَانٍ صَدِئَةً
وَابْتِسَامَاتِ الضُّحَى مُنْطَفِئَةً
صَوْتَهَا ذَا النِّبَاتِ الْمُدْفِئَةِ
جَعَبَتِي غَيْرُ الْحَايَا السَّيِّئَةِ

لَا تَقْرِي مِنْ يَدِي مُخْتَبِئَةً
أَنَا لَوْ تَدْرِينَ مَنْ كُنْتُ لَهُ
كَانَ فِي كَفِّي مَا ضَيَعْتُهُ
كَانَ فِي جَنَبِي لَمْ أَدْرِ بِهِ
إِنَّمَا عُمُرُكَ عُمُرُ ضَائِعٍ
كُلَّمَا فَزَتْ بَعَامٍ خَسِرْتُ
ثُمَّ لَمْ نَحْمِلْ مِنَ الْمَاضِي سَوَى
نَتَعَزَّى بِالدُّجَى إِنَّ الدُّجَى
الْعِيُونُ الْوَاوَسَعَاتُ الْهَادِئَةُ
فَتَنَةُ طِفْلِيَّةٍ أَذْكُرُهَا
إِنِّي أَعْرِفُهَا فَاقْتَرِبِي
سَاقْنِي حُجْمِي وَفِي حَلْقِي مَرَا
فَابْنِمْسِي يَا طِفْلَتِي، مِنْذُ مَضَتْ
تَرْثَرِي، صَوْتُكَ مُوسِيقَى حَكْتِ
«أَحْكِ لِي أَحْجِيَّةً» لَمْ يَبْقَ فِي

فاسمعيها يا بنتي مُسرعةً
 «كانَ يا ما كانَ» أن كان فتى
 وفتاة ذات ثغرٍ يشتهي
 خفق الحب بها فاستسلمت
 بهما قد صعدت مركبةً
 وهوى في شرفته مُرتقبٌ
 نعم منقسمٌ، لا ينتهي
 صعيداً سُلماً سُلماً
 لم تكن تملك إلا طهرها
 ذات يوم كان أن شاهدا
 حيناً أو مالها مُبتسماً
 اشتراها في الدجى صاغرةً
 لم يكن شاعرها فارسها
 لم يكن يملك إلا مبدأه
 أترى تذرِينَ مَنْ كان الفتى
 والتي بيعت وفي معصمها
 ومن النخاس؟ هل تذرينه؟
 إنني أكرهه، يكرهه
 غير أن الحقد يا طفلة
 والمسيح المرجى قاتله
 والذي ضاع من العمر سُدى
 من لتنهيد عذاب مُحرقٍ
 فابسمي يا طفلة منى
 إنما العمر هباء من سوى

عبرت فيها الليالي مُبطئة
 لم يكن يملك إلا مبدأه
 قبله الشمس ليروي ظمأه
 وسرى الحب به فاستمرأه
 للضحى في قصة مُبتدأه
 وهي في شباكه مُتكنه
 حُلُم إلا وحلُم بمبدأه
 في قصور الأمنيات المنشأه
 لم يكن يملك إلا مبدأه
 من له أن يشتري نصف امرأه
 فأشاحت عنه كالمستهزئه
 زفت السبعة عشر للماءه
 لم يكن يملك إلا التهنئه
 ليس إلا كلمات مُطفأه
 فهو يذري الآن . . يذري خطاه
 وشم فاعتاد الفؤاد الطأطأه
 وهو ملاح تناسى مرفأه
 ضوء مصباح نبيل أطفأه
 كان في صوتك شيء رقاءه
 كان في عينيك عُذرُ برأه
 جسدت فيك الليالي نبأه
 كلما داويت جرحاً نكأه
 وابسامات الضحى مُطفئه
 طفلة مثلك تجلو صأه

ومن هذه الصورة قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي :

يَا فؤادي رَحِمَ اللهُ الهوى كَانَ صَرْحًا من خيالٍ فَهَوَى
اسقني واشرب على أَطْلَالِهِ وَارَوْ عَنِّي طَالَمَا الدَّمْعُ رَوَى
كَيْفَ ذَاكَ الحبُّ أَمْسَى خَبْرًا وَحَدِيثًا من أَحَادِيثِ الجَوَى
ومنها قول أحمد شوقي في مسرحية «مجنون ليل» :

جَبَلُ التَّوْبَادِ حَيَّاكَ الْحَيَا وَسَقَى اللهُ صِبَانًا وَرَعَى
فِيكَ نَاغِيَا الهوى في مَهْدِهِ وَرَضَعْنَاهُ فُكُنْتَ الرُّضْعَا
وَحَدَوْنَا الشَّمْسَ في مَغْرِبِهَا وَبَكَّرْنَا فَسَبَقْنَا المَطْلَعَا
وَعَلَى سَفْحِكَ عِشْنَا زَمَنًا وَرَعَيْنَا غَنَمَ الأَهْلِ مَعَا
هَذِهِ الرِّبْوَةُ كَانَتْ مَلْعَبَا لِشَبَابِنَا وَكَانَتْ مَرْتَعَا
لَمْ تَزَلْ لَيْلَى بَعِيْنِي طِفْلَانَةً لَمْ تَزِدْ عَن أَمْسٍ إِلَّا إِضْبَعَا
قَدْ يَهُونُ العُمُرُ إِلَّا سَاعَةً وَيَهُونُ الأَرْضُ إِلَّا مَوْضِعَا

وعلى هذه الصورة جاءت قصيدة حامد طاهر «أولى كلمات الحب» :

أَيُّهَا التَّاجُ عَلَى مَفْرِقِهَا مَنْ تُرَى يَمْلِكُ قَلْبَ المَلِكَةِ
إِنَّهَا تَخْطُرُ لَا تَعْرِفُنَا نَحْنُ مَنْ نَمْلَأُ أَرْضَ المَمْلَكَةِ
قُلْ لَهَا يَا تاجُ مَاذَا لَوْرَتْ مِنْ سَمَاهَا لِلْعُيُونِ المُعْجَبَةِ
رُبَّمَا بَاحَتْ هَا وَاحِدَةً بِالَّذِي فِي نَفْسِهَا المُضْطَرِبَةِ
قَدْ تَرَاهُ عَاصِفًا مُلْتَهَبَا غَيْرَ أَنَّ الحبَّ فِي مِرْجَلِيهِ
ظَامِيٌّ لِلْمَاءِ يُحْيَا أَمَلًا كُلَّمَا لَاحَتْ رُؤْيُ مِنْهَلِيهِ

٤ - الصورة الرابعة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة والضرب مُسَبَّغٌ ، والتسبيغ زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ، فتصير التفعيلة «فاعلاتان»):

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتَانْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومثالها :

تَخِيرَا رَبَّعَا يُعْسِفَانْ

يَاخِلِيلِيْ اَرْبَعَا وَاَسْـ

تقطيعه :

تَخِيرَا رَبَّـ / عَنِ يُعْسِفَانْ

يَاخِلِيلِيْـ / يَرْبَعَا وَاَسْـ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتَانْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

وهذه الصورة قليلة الاستعمال ، وعليها قول ابن عبد ربه ، والبيت الأخير مدور

والبيت الأول مصرع :

وَقَضِيَّيَا فِي تَشْيِيهِ

يَا هِلَالَا فِي تَجَنِّيهِ

وَلِكِنِّي أَكْنِيهِ

وَالَّذِي لَسْتُ أَسْمِيهِ

صُ رَأَى صَوْرَتَهُ فِيهِ

شَادِنٌ قَابَلَهُ شَخْـ

عَلَيْهِ كَادَ يُذْمِيهِ

(م)

لَانَ حَتَّى لَوْ مَشَى الدَّرُّ

تقطيع البيت الأخير:

رُ عَلَيَّهِيْ / كَادَ يُذْمِيهِ

لَانَ حَتَّىـ / لَوْ مَشَ دَرُّـ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتَانْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

٥ - الصورة الخامسة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة والضرب مثلها صحيح) :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتَانْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومثالها :

مُثْلُ آيَاتِ الزُّبُورِ

مُثْفَرَاتٌ دَارِسَاتٌ

تقطيعه :

مِثْلُ آيَا / تِ زَبُورِي
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

مُقْفَرَاتُنْ / دَارِسَاتُنْ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومن ذلك قول أحمد شوقي :

وَبِكْفَيْكَ دَوَائِي
يَ وَسْوَلي وَرَجَائِي
وَإِذَا شِئْتَ شَقَائِي
لَا تَرَى فِيهِ لِقَائِي
وَمَهَاتِي فِي التَّنَائِي
فِيكَ وَاضْحَكُ مِنْ بُكَائِي

مَنْكَ يَا هَاجِرُ دَائِي
يَا مَنِي رُوحِي وَدُنْيَا
أَنْتَ إِنْ شِئْتَ نَعِيمِي
لَيْسَ مِنْ عَمَرِي يَوْمٌ
وَحَيَاتِي فِي التَّنَادِي
نَمْ عَلَى نِسْيَانِ سُهْدِي

وقول محمود حسن إسماعيل في قصيدة «غن للملاح» :

بُصْبَاحِ الثَّائِرِينَ
نُورُهُ لِلزَّاحِفِينَ
وَأُمْلَأِ الدُّنْيَا رَيْنًا
كُلَّ يَوْمٍ ظَافِرِينَ

مَعْنَا يَا فَجْرُ وَازْحَفْ
وَانْشُرِ الْبُعْثَ وَفَجِّرْ
وَتَقْلِدْمْ وَتَسْرَتَمْ
نَحْنُ مِنْ حَوْلِكَ نَمُضِي

* * *

دَتْ لِنِ أَحْيَا رُبَاهَا
هَامَرَهَا أَشْهَى جَنَاهَا
رُكَّ غَرِيْبَا فِي جَاهَا
شَوَكُهُ لِلْغَارِسِينَ

غَنِّ لِلْأَرْضِ الَّتِي عَا
حُورَةً تُعْطِيهِ مِنْ أُنْ
غَنِّ لِلثُّورَةِ لَمْ تَتْ
يَنْهَبُ الزَّهْرَ وَيُبْقِي

وقول عبد اللطيف عبد الحليم في قصيدته «موت سقراط» :

سَدَانِ مَصْلُوبٍ مَدَاهَا
بُضِ مَطْمُوسٍ هُدَاهَا
سِنَّةٌ لَمْ يَلْقَ شِفَاهَا

(م)

أَعْيُنُ النَّاسِ عَلَى الْمَيِّتِ
وَأَكْفُ خَاثِرَاتِ النَّ
وَانْتِسَامُ ضَائِعِ الْمِحْ

٦ - الصورة السادسة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة والضرب محذوف):

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومثالها:

مَا لِمَا قَرَرْتُ بِهِ الْعَيْنَ سَنَانٍ مِنْ هَذَا ثَمَنَ

تقطيعه:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ سَنَانٍ مِنْ هَذَا ثَمَنَ / ذَا ثَمَنَ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومنها قول العباس بن الأحنف:

إِنِّي وَدَّعْتُ قَلْبِي حِينَ بِالْحَسْبِ جَمَحَ
يَغْلِبُ الْهَمُّ عَلَيْهِ كُلَّمَا رَجَى الْفَرَحَ
وقول أبي فراس الحمداني:

لَا وَحْيِيكَ السَّذِي أَوْ رَنَنِي طُؤَلِ السَّهَرِ
مَا أَبَالِي بَعْدَ يَوْمِي طَالَ لَيْلِي أَمْ قُصُرُ
وقول ابن عبدربه (والبيت الأول مصرع):

يَا قَتِيلًا مِنْ يَدِهِ مَيِّتًا مِنْ كَمَدِهِ
قَدَحْتُ لِلشُّوقِ نَارًا عَيْنُهُ فِي كَبَدِهِ
هَمَائِمٌ يَبْكِي عَلَيْهِ رَحْمَةً ذُو حَسَدِهِ
كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِيهِ مُسْتَعِيدٌ مِنْ غَدِهِ
قَلْبُهُ عِنْدَ الثُّرَيَّا بَائِنٌ عَنْ جَسَدِهِ

تقطيع البيت الأخير:

قَلْبُهُ عِنْدَ / ثُرَيَّا بَائِنٌ عَنْ / جَسَدِهِ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ويعمل بحر الرمل أن له ست صور، ثلاث منها تامة وثلاث صور مجزوءة، وهي على النحو الآتي:

- ١- الصورة الأولى: تامة، العروض محذوفة والضرب صحيح:
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
 - ٢- الصورة الثانية: تامة، العروض محذوفة والضرب مقصور:
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُ
 - ٣- الصورة الثالثة: تامة، العروض محذوفة والضرب مثلها:
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا
 - ٤- الصورة الرابعة: مجزوءة، العروض صحيحة والضرب مسبق:
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتَانْ
 - ٥- الصورة الخامسة: مجزوءة، العروض صحيحة والضرب صحيح:
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
 - ٦- الصورة السادسة: مجزوءة، العروض صحيحة والضرب محذوف:
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا
- * والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو الخنن، وهو حذف الثاني الساكن. وأحياناً الكف، وهو حذف السابع الساكن، ولكن الكف قليل جداً في هذا البحر.

٦. المتقارب

بحر المتقارب يقوم وزنه على تكرار تفعيلة واحدة (فَعُولُنْ = // ٥ / ٥) ثماني مرات في حالة تمامه . وفعلون مكونة من وتد مجموع وسبب خفيف ، ولأن بيته فيه تقارب بين الأوتاد بحيث لا يفصل بين وتد وآخر إلا سبب واحد خفيف ؛ قال العروضيون إنه سمي المتقارب لهذا السبب ، أي لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد ؛ فتقارب الأوتاد ، فسمي لذلك متقارباً^(١).

وإيقاع هذا البحر متدفق متلاحق ، يحس معه سامعه بالتحدر والمتابعة وتوالي الوقع . وهو بحر بسيط النغم مطرد التفاعيل مناسب ، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بجرس من الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر ، كما يقول بعض الباحثين . والشاعر فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته ، فهي أظهر شيء فيه^(٢).

وهذا البحر يستعمل تاماً ومجزؤاً . والتام له أربع صور ، والمجزؤ له صورتان ، فمجموع صوره ست صور.

والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو أن «فعلون» يجوز في الحشو أن يحذف خامسها ، ويسمى القبض ، فتصير «فَعُولُ» ، ومن الملاحظ في هذا البحر أن تفعيلة العروض فيه — وهي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول — يجري فيها الحذف (وهو حذف السبب الأخير من التفعيلة) فتصير «فَعُولُ» مجرى الزحاف ، مع أن الحذف علة بالنقص ، ويقبل هذا فيه فلا يشترط تساوي الشطر الأول من الأبيات ؛ إذ يجوز أن ينقص الشطر الأول من آخره مقطوعاً طويلاً ، كما يجوز أن يقصر هذا المقطع فيصير «فَعُولُ» وهو المسمى قبضاً .

(١) انظر: كتاب الكافي في العروض والقوافي ٨٣.

(٢) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ١٢٥ / ١ عبد الله الطيب (دار الفكر).

وصور هذا البحر كما يلي :

١ - الصورة الأولى:

تامة (العروض صحيحة - مع ملاحظة أنها يمكن أن تكون مقبوضة أو محذوفة -
والضرب صحيح) :

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
ومثالها :

فَأَلْفَاهُمْ الْقَوْمُ رَوْبَى نِيَامَا
تقطيعه :

فَأَمَّا / تَمِيمُنْ / تَمِيمُ بُ / مِنْ مُرْرِنْ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ومن هذه الصورة قول ابن زيدون :

يُقَصِّرُ قُرْبُكَ لَيْلِي الطَّوِيلَا
وإنْ عَصَفَتْ مِنْكَ رِيحُ الصُّدُودِ
كَمَا أَنَّنِي إِنْ أَطَلْتُ الْعِثَارَ
وَجَدْتُ أَبَا الْقَاسِمِ الظَّافِرَ أَلَا
إِذَا مَا نَدَاهُ هَمَى وَالْحَيَا
وَأَقْلَامُهُ وَفَقَّ أَسْيَافُهُ
وَقول العقاد يخاطب النوم :

أَيَا مَلِكَا عَرْشِهِ فِي الْعُيُونِ
ضَمَمْتَ عَلَيْكَ جُفُونَنَا تَرَاكَ
تُلِمُّ بِأَهْدَابِهَا فِي الظُّلَامِ
وَنُدِنِي إِلَيْنَا بِعَيْدِ الرَّجَاءِ
يُظَلِّلُ دُنْيَا الْكَرَى بِالْجَنَاحِ
أَبْرَّهَا مِنْ وُجُوهِ الْمَلَايحِ
فَتَنْسَى جِبْنَ الزَّمَانِ الْوَقَاحِ
إِذَا الدَّهْرُ مَاطَلَنَا بِالسَّاحِ

أَرَاكَ خُلِقْتَ لَنَا هُذَنَّةً تُعَاوِدُنَا فِي بَحَالِ الْكِفَاحِ
تَقْطِيعَ الْبَيْتِ الْآخِرِ:
أَرَاكَ / خُلِقْتَ / لَنَا هُذَنَّةً / نَتَنُ
فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ

٢ - الصورة الثانية:

تامة (العروض صحيحة والضرب مقصور)
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
ومثالها:
وَيَأْوِي إِلَى نِسْوَةٍ بَائِسَاتٍ
تَقْطِيعُهُ:

وَيَأْوِي / إِلَى نِسْوَةٍ بَائِسَاتٍ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
ومن ذلك قول أبي القاسم الشابي:
سَمِئْتُ الْحَيَاةَ وَمَا فِي الْحَيَاةِ
سَمِئْتُ اللَّيَالِي وَأَوْجَاعَهَا
ومن هذه الصورة قول إيليا أبي ماضي:
سَلَامٌ عَلَيْكُمْ رِجَالُ الْوَفَاءِ
وَيَا فَرَحَ الْقَلْبِ بِالنَّاشِئِينَ
هُمُ الزَّهْرُ فِي الْأَرْضِ إِذْ لَا زَهْوَرُ
إِذَا أَنَا أَكْبَرْتُ شَأْنَ الشَّبَابِ
حُصُونُ الْبِلَادِ وَأَسْوَارُهَا
غَدُّهُمْ وَغَدُّ فِيهِمْ
وَشُعْثُنْ / مَرَاذِيْعَ / مِثْلَ مِثْلِ سَعَالٍ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
وَمَا إِنْ تَجَاوَزْتُ فَجَرَ الشَّبَابِ
وَمَا شَعَشَعْتُ مِنْ رَحِيْقٍ بِصَابٍ
وَأَلْفُ سَلَامٍ عَلَى الْوَافِيَاتِ
فَقِي هُوْلَاءِ جَمَالِ الْحَيَاةِ
وَشُهْبُ إِذَا الشُّهُبُ مُسْتَخْفِيَاتِ
فَإِنَّ الشَّبَابَ أَبْوُ الْمُعْجَزَاتِ
إِذَا نَامَ حُرَاسُهَا وَالْحِمَاةُ
فَيَا أُمِّسَ فَاخِرَ بَمَا هُوَ آتٍ

وَيَا حَبْدَا الْأَمْهَاتُ اللَّوَاتِي
فَكَمْ خُلِدَتْ أُمَّةٌ بِرِيعٍ
وَمِنْ هَذِهِ الصُّورَةِ قَوْلُ الشَّاعِرَةِ سَعَادُ الصَّبَاحِ :

حَبِيبِي أَتَسْتَرْجِعُ الذِّكْرِيَّاتِ
فَتَذْكُرُ كَيْفَ سَمِعْنَا اللَّيَالِي
وَكَيْفَ رَأَيْنَا ضِيَاءَ الْكَوَاكِبِ
وَمَاذَا نَسِينَا؟ نَسِينَا الزَّمَانَ
نَسِينَا الْحِسَابَ نَسِينَا الْعِتَابَ
وَمَاذَا ذَكَّرْنَا؟ ذَكَّرْنَا الْوُعُودَ
وَقَدْ نَصَبَ الْبَدْرُ أَرْجُوحَةً
إِذَا مَا خَلَّتْ لَصَمِتِ الْمَسَاءِ
تُزْغِرِدُ مِنْ فَرْحَةٍ بِاللِّقَاءِ
سَبِّ أَوْتَارِ قِيثَارٍ لِلْغِنَاءِ
نَسِينَا الْمَكَانَ نَسِينَا الرِّيَاءَ
نَسِينَا الْعَذَابَ نَسِينَا الشَّقَاءَ
ذَكَّرْنَا السَّلَامَ ذَكَّرْنَا الْوَفَاءَ
مِنْ النُّورِ تَرْفَعُنَا لِلسَّمَاءِ

٣ - الصورة الثالثة

تامة (العروض صحيحة والضرب محذوف) :

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

مثالها :

وَأَرْوِي مِنَ الشَّعْرِ شَعْرًا عَوِيصًا
يُسَيِّي الرُّوَاةَ الَّذِي قَدْ رَوَوْا

تقطيعه :

وَأَرْوِي / مِنْ شَعْرٍ / شَعْرًا عَوِيصًا
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ
يُسَيِّي / رُوَاةَ لَ / الَّذِي قَدْ رَوَوْا
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

وَمِنْ هَذِهِ الصُّورَةِ قَوْلُ الْمُتَنَبِّي :

إِلَامَ طَوَاعِيَّةِ الْعَاذِلِ
يُرَادُّ مِنَ الْقَلْبِ نِسْيَانُكُمْ
وَلَا رَأْيَ فِي الْحَبِّ لِلْعَاقِلِ
وَتَأْبَى الطَّبَّاعُ عَلَى النَّاقِلِ

تقطيع البيت الثاني :

يُرَادُ / مِنْ لَقْدَ / سَبِ نَسِيَا / نَكُمْ
فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ
وَتَأْبَى طُ / طِبَاعُ / عَلَ نَنَا / قِلِي
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ
ولاحظ أنَّ الحذف في تفعيلة العروض يجري مجرى الزحاف ، فقد يأتي وقد لا يأتي .

ومن هذه الصورة قول أحمد شوقي :

عَصَافِيرُ عِنْدَ تَلْقَى الدُّرُوسِ
وَتِلْكَ الْأَوَاعِي بِأَيَّانِهِمْ
مِهَارُ عَرَابِيْدُ فِي الْمَلْعَبِ
حَقَائِبُ فِيهَا الْغَدُ الْمُخْتَبِي
وقول علي محمود طه :

أَخِي جَاوَزَ الظَّالِمُونَ الْمَدَى
فَجَرَّدَ سِلَاحَكَ مِنْ غَمْدِهِ
أَخِي أَيُّهَا الْعَرَبِيُّ الْأَبِيُّ
أَخِي إِنْ جَرَى فِي نَرَاهَا دَمِي
فَكَبَّرْ عَلَى مُهْجَةٍ حُرَّةٍ
فَحَقَّ الْجِهَادُ وَحَقَّ الْفِيْدَا
فَلَيْسَ لَهُ بَعْدُ أَنْ يُغَمَّدَا
أَرَى الْيَوْمَ مَوْعِدَنَا لَا الْغَدَا
وَأُطْبِقْتُ فَوْقَ حَصَاهَا الْيَدَا
أَبْتُ أَنْ يَمُرَّ عَلَيْهَا الْعِدَا

وقوله أيضًا إلى سيد درويش :

طَوَيْتَ الْحَيَاةَ خَفِيَّ السَّرَى
تُطِلُّ عَلَى عَالَمٍ يَنْظُرُونَ
وَتَلَحَّظُهُمْ مِنْ وَرَاءِ الْحَيَاةِ
شَقِيتَ بِهِمْ حَيْثُ سَادَ الْغَيْبُ
لَقَدْ ظَلَّتِ الْأَرْضُ فِي لَيْلِهَا
كَمَا تَذْهَبُ النُّجْمَةُ النَّائِيْهَةُ
فَتَطْرُقُكَ النَّظْرَةُ الشَّائِيْهَةُ
بِنَفْسٍ مُتَذَبِّبَةٍ وَالْهَامَةُ
وَحَصُوهُ بِالسَّمْعَةِ النَّائِيْهَةِ
فَحَقَّقَتْ بِهَا لَعْنَةُ الْإِلَهَامَةِ

وقول إيليا أبي ماضي :

وَدَدْتُ الْإِفَاضَةَ قَبْلَ اللَّقَاءِ
وَبِتُّ وَإِيَّاكَ فِي مَغْزِلٍ
وَلَوْ أَنَّ مَا بِي بِالطُّوْدِ دُكَّ
هَمَمْتُ فَأُنْكَرَنِي مِقْوَلِي
فَلَمَّا لَقِيتُكَ لَمْ أَنْبِيسِ
كَأَنِّي وَإِيَّاكَ فِي مَجْلِسِ
وَبِالْأَسَدِ الْوَزْدِ لَمْ يَنْفَرِسِ
وَشَاءَ الْغَرَامُ فَلَمْ أَهْجِسِ

كَأَنِّي لَسْتُ أَمِيرَ الْكَوَلَامِ
جَلَالُكَ وَاللَّيْلُ فِي صَمْتِهِ
وَمَالَتْ فَطَوَّقَهَا سَاعِدِي
وَأَنَّ الْعَفَافَ لَفِي بُرْدِهَا
وَقُلْتُ وَكَفِّي فِي كَفِّهَا
بَلَاءٌ هُوَ الْحُبُّ أَوْ نِعْمَةٌ؟
وقول أبي القاسم الشابي :

إِذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الْحَيَاةَ
وَلَا بُدَّ لِلَّيْلِ أَنْ يَنْجَلِي
وَمَنْ لَا يَحِبُّ صُعُودَ الْجِبَالِ
وَمَنْ لَا يَعَانِقُهُ شَوْقُ الْحَيَاةِ
فَلأَبَدًا أَنْ يَسْتَجِيبَ الْقَدَرُ
وَلأَبَدًا لِلْقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِرَ
يَعِشُ أَبَدَ الدَّهْرِ بَيْنَ الْحُفَرِ
تَبَخَّرَ فِي جَوِّهَا وَأَنْدَثَرَ

٤ - الصورة الرابعة:

تامة (العروض صحيحة والضرب أثتر، والبئر هو ذهاب السبب الخفيف من آخر
التفعيلة ، وذهاب الساكن من الوند المجموع ، وإسكان ما قبله ، فتصير التفعيلة «فَعْ»
فقط) :

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ومثالها :

خَلَّتْ مِنْ سُلَيْمَى وَمِنْ مَيْمَةٍ
خَلِيلِي عَوَجًا عَلَى رَسْمِ دَارِ

تقطيعه :

خَلِيلِي / يَ عَوَجًا / عَلَى رَسْمِ / دَارِ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
خَلَّتْ مِنْ / سُلَيْمَى / وَمِنْ مَيْمَةٍ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ومثله ، وهو مصرع :

ألم تسأل القوم عن حمزة وعن ضربة السيف والعمزة
وهذه الصورة قليلة الاستعمال جدًا ، ومنها قول ابن عبد ربه ، وقد ضمنه البيت
الأول من البيتين السابقين :

ولا تبك ليلى ولا مية ولا تنذبن راكبنا نية
وبك الصبا إذ طوى ثوبه فلاحا نأشرا طية
ودع قول بأك على أرسم فليس الرسوم بمبكية
خليي عوجا على رسم دار خلث من سليمي ومن مية

٥ - الصورة الخامسة:

مجزوءة (العروض محذوفة والضرب محذوف) :

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ مِثَالُهَا :

أَمِنْ دِمْنَةٍ أَقْفَرْتُ لِسَلَمَى بِذَاتِ الْغَضَا

تقطيعه :

أَمِنْ دِمْنَةٍ أَقْفَرْتُ لِسَلَمَى / بِذَاتِ لُ / غَضَا
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ

ومنها قول كشاجم :

جَعَلْتُ إِلَيْكَ الْهَوَى شَفِيعًا فَلَمْ تَشْفِعْ لِي
وَنَادَيْتُ مُسْتَغْطَفًا رَضَاكَ فَلَمْ تَسْمَعْ لِي

وقول أبي فراس الحمداني :

وَفِي مَنَبَحٍ مَنْ رَضَا هُ أَنْفُسُ مَا أَدْخَرُ

وَأَصْبَيْتُ كَالْفِرَا	خ أَكْبَرُهُمْ أَصْغَرُ
يُحْيِلُ لِي أَمْرُهُمْ	كَأَنَّهُمْ وَحُضْرُ
فَحُزْنِي لَا يَنْقُضِي	وَدَمْعِي مَا يَقْتُرُ
وَمَا هَذِهِ أَدْمُعِي	وَلَا ذَا الَّذِي أُضْمِرُ
أَدَارِي دُمُوعَ الْأَسَى	وَأُسْتُرُ مَا أُسْتُرُ
مَخَافَةَ قَوْلِ الْوُثَا	ة: مِثْلُكَ لَا يَصْبِرُ؟

٦ - الصورة السادسة:

مجزوءة (العروض محذوفة والضرب أبت):

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

مثالها:

تَعَفَّفْ وَلَا تَبْتَئْ / فَمَا يُقْضَى يَأْتِيكَ

تقطيعه:

تَعَفَّفْ / وَلَا تَبْتَئْ / فَمَا يُقْضَى يَأْتِيكَ

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

وهذه الصورة قليلة جدًا، وليس ثمة شعر على وزنها غير هذا البيت الذي يسوقه العروضيون شاهدًا عليها فيما أظن.

وخلاصة المتقارب أن صورته على هذا النحو:

١ - الصورة الأولى: تامة (العروض صحيحة والضرب صحيح):

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

٢ - الصورة الثانية: تامة (العروض صحيحة والضرب مقصور):

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

- ٣ - الصورة الثالثة : تامة (العروض صحيحة والضرب محذوف) :
 فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
 مع ملاحظة أن الحذف في تفعيل العروض يجري مجرى الزحاف .
- ٤ - الصورة الرابعة : تامة (العروض صحيحة والضرب أبتر) :
 فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
 ٥ - الصورة الخامسة : مجزوءة (العروض محذوفة والضرب محذوف) :
 فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
 ٦ - الصورة السادسة : مجزوءة (العروض محذوفة والضرب أبتر) :
 فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
 والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو القبض ، وهو حذف الخامس الساكن .

٧. المتدارك

بحر المتدارك بحر لم يضعه الخليل بن أحمد ، وإنما استدركه عليه الأنخفش . ولعل الخليل لم يضعه لأنه لم يجد شعراً على وزنه من الشعر القديم . ولعل هذا الوزن مما استحدث من بعد ، ولذلك يسمى أيضاً المحدث . وتفعيلته التي يقوم عليها هي «فَاعِلُنْ = / ٥ / ٥ » وتلاحظ أنها مقلوب فعولن ، أي أننا إذا قدمنا السبب الخفيف في فعولن فصارت «لن فعو» تحولت إلى تفعيلة المتدارك أو المحدث «فاعلن» . وتكرر هذه التفعيلة ثماني مرات ، فتكون صورته :

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

وقد أثبت له القدماء صورة واحدة وهي الصورة السابقة وأوردوا شاهداً عليها هذا

البيت :

جاءنا عامرٌ سالماً صالحاً بعدما كان ما كان من عامرٍ

وهذا البيت - فيما يبدو - مصنوع ، مثل أبيات أخرى في شواهد العروض ، وتقطيعه :

جاءنا / عامرُنْ / سالَمُنْ / صالحُنْ بعدما / كان ما / كان من / عامرِي

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

والزحاف الذي يدخل هذه التفعيلة هو الخبن ، أي حذف الثاني الساكن ، فتصير

التفعيلة «فَعِلُنْ» وهو مستحسن في هذا البحر ، وسموه الخبب ، ومثلوا له بهذا البيت :

كُورَةٌ ضُرِبَتْ بِصَوَالِحَةٍ فَتَلَقَّهَ رَجُلٌ رَجُلٌ

وتقطيعه :

كُورَتُنْ / ضُرِبَتْ / بِصَوَالِحَتَيْنِ فَتَلَقَّهَ / رَجُلُنْ / رَجُلُنْ

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

وهذا البيت أيضًا :

أَبَكَيْتَ عَلَى طَلَلٍ طَرَبًا فَشَجَاكَ وَأَحْزَنَكَ الطَّلُلُ

وقد تسكن العين بعد الحين ، فتصير التفعيلة «فَعْلُنْ» أو «فَاعِلْ» بسكون اللام .
وسموه الغريب ، والمتسق ، وركض الخيل ، وقطر الميزاب . ومثلوا له :

إِنَّ الدُّنْيَا قَدْ غَرَّتْنَا وَاسْتَهْوَتْنَا وَاسْتَلْهَتْنَا

مَا مِنْ يَوْمٍ يَمْضِي عَنَّا إِلَّا أَوْهَى مِنَّا رُكْنَا

فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ

ولكن الشعراء المحدثين توسعوا في استخدام هذا البحر وأكثروا منه ، وجمعوا في
زحافه بين الصور السابقة ، وهذا بعض الأمثلة :

١ - يقول الحساني عبد الله في رثاء العقاد :

سَيِّدًا كَانَ كَمْ شَاقْنَا صَوْتُهُ نَافِذًا فِي جَوَانِحِنَا سَيِّدًا

كَانَ، كَلًّا، فَمَا زَالَ هَاهُوَ ذَا صَوْتُهُ فِي مَسَامِعِنَا أَمْرَدًا

يَتَدَفَّقُ، هَذَا هَدِيرُ الرَّجْوِ لَةِ فِي كُلِّ أَرْضٍ لَنَا مُضِعِدًا

حَيْثُمَا كُنْتَ يَلْقَاكَ مِنْهُ رَفِيءٌ قَى إِذَا مَا اسْتَعْنَتْ بِهِ أَنْجِدَا

لَا تَقُولُوا: وَهَيْتَ، دَعُونِي مَعَ الْوَهُمِ أَكْمِلُ فِي وَهْمِي الْمَشْهَدَا

تقطيع البيت الأخير:

لَا تَقُو/ لَوْ وَهْمًا/ تَ دَعُو/ نِي مَعَ لَ وَهُمِ أَكْمِلُ/ فِي/ وَهْمِي لَ/ مَشْهَدَا

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

٢ - يقول أبو الحسن الحصري :

يَا لَيْلُ الصَّبِّ مَتَى غَدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ

رَقِيذُ الشَّمَارِ وَأَرْقَاهُ أَسْفُ لِلْبَيْنِ يُرَدُّ رَدُّهُ

فَبَكَاهُ النَّجْمُ وَرَقَّى لَاهُ مِمَّا يَرْعَاهُ وَيَرْضُهُ

كَلِيفٌ يَغْزَالِ ذِي هَيْفِ خَوْفُ الْوَاشِينَ يُشَرِّدُهُ

نَصَبْتُ عَيْنَايَ لَهُ شَرَّكَهَا
تَقْطِيعَ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ :

يَا لَيْ / لُ ضَصَبَ / بْ مَتَى / عَدُّهُ
فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ
أَقِيَا / مُ سَسَا / عِ مَوِ / عِدُّهُ
فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ

٣ - يقول أحمد شوقي يعارض القصيدة السابقة :

مُضْنَاكَ جَفَاهُ مَرْقَدُهُ
حَيْرَانُ الْقَلْبِ مُعَذِّبُهُ
أَوْدَى حُرْقًا إِلَّا رَمَقًا
يَسْتَهْوِي الْوُزُقُ تَأَوُّهُ
فَبَكَاهُ وَرَحَّمَ عُدُّهُ
مَقْرُوحُ الْجَفْنِ مُسَهِّدُهُ
يُبْقِيهِ عَلَيْكَ وَتُنْفِدُهُ
وَيُذِيبُ الصَّخْرَ تَنْهَدُهُ

٤ - يقول أمل دنقل في قصيدته «شيء يحترق» :

شَيْءٌ فِي قَلْبِي يَحْتَرِقُ
وَنُمْدُ الْأَيْدِي يَجْمَعُهَا
وَلَأَنْتِ جَوَارِي ضَاجِعَةٌ
وَحَدِيثُكَ يَغْزِلُهُ مَرْحُ
تُزَخِّنَ جُفُونًا أَغْرَقَهَا
وَسَبَابُكَ حَانَ جَبَلِيَّ
وَنَبِيذُ ذَهَبِي وَحَدِيدِي
وَتَغْوِصُ بِقَلْبِي نَشْوَتُهُ
وَأُمْدُ يَدَيْنِ مُعْرِبَدَتِي
وَذِرَاعُكَ تَلْتَفُ وَتَهْرُرُ
وَأُضْمُكَ شَفَاةٌ فِي شَفَاةٍ
وَتَمُوتُ النَّارُ فَنَرْقُبُهَا
وَحَجَلِي وَشَفَاهُكَ ذَائِبَةٌ
إِذْ يَمْضِي الْوَقْتُ فَنَفْتَرِقُ
حُبٌّ وَتَفَرُّقُهَا طُرُقُ
وَأَنَا بِجَوَارِكَ مُرْتَفِقُ
وَالْوَجْهَ حَدِيثُ مَسِيْقُ
سَحَرٌ فَطَفَا فِيهَا الْغَرْقُ
أَزْرُ وَغَلْدِيرُ يَنْبِيْقُ
مُضْطَبِحٌ مِنْهُ مُغْتَبِقُ
تَدْفَعُنِي فِيكَ فَتَلْتَصِقُ
مِنْ فُتُوْبِكَ فِي كَفِّي مِرْقُ
مِنْ أَقْصَى الْغَابَةِ يَنْدَفِقُ
فَيَغِيْبُ الْكَمَوْنُ وَيَنْطَبِقُ
بِجُفَوْنٍ حَارَ بِهَا الْأَرْقُ
وَتِهَارُكَ نَشْوَى تَنْدَلِقُ

وَيَمُرُّ السَّوْقُ فَلَا نَسْأَلُ	وَيَقِيمُ حَافِلَهُ الشَّفَقُ
وَتَدُقُّ السَّاعَةُ مُعَلِّنَةً	فِيهِبُ بِنَا صَحْوُ قَلْبُ
وَيَحْيِيَنَّ دَاغُ وَفْتِي	وَأَرَاهُ كَحُلْمٍ يَنْسَجِقُ
يَزْتَدُّ الصَّمْتُ لِمَوْضِعِهِ	وَيُعَوِّدُ إِلَى الْأُذُنِ الْحَلَقُ
وَنُمُذُّ الْأَيْدِي رَاغِمَةً	نَتَشَاكِي الْعُتْبَ وَتَنْزَلِقُ
وَأُحْسُ بِشَيْءٍ فِي صَدْرِي	شَيْءٍ كَالْفَرْحَةِ يَحْتَرِقُ

وقد توسع الشعراء في استخدام هذا البحر في الشعر الحر، ويرى بعض الباحثين أن هذا البحر يكمن فيه سر تطور الشعر العربي، وذلك لقربه من الإيقاع النثري.

الفصل الثاني

قصيدة البيت

البحور ذات الوحدة المركبة

مدخل:

البحور ذات الوحدة المركبة هي التي يتكون وزن كل منها من أكثر من تفعيلة سواء أكانت ثنائية أم ثلاثية، فهناك وحدات ثنائية مثل «فعولن مفاعيلن» وهي لبحر الطويل. ولا بد أن تتكرر أربع مرات في البيت، و«مستفعلن فاعلن» في البسيط، وتتكرر أربع مرات كذلك في البسيط التام.

وإذا نظرنا إلى نظام الدوائر كانت وحدة المديد ثنائية «فاعلاتن فاعلن» وبحسب نظام الدائرة تتكرر أربع مرات، ولم يوجد شعر عربي على هذا الوزن الذي يتكون من «فاعلاتن فاعلن» أربع مرات، ولكن وجد شعر عربي من المديد على وزن «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن» مرتين، مرة في الشطر الأول ومرة في الشطر الثاني، فقال العروضيون إنه مجزوء وجوباً، فإذا تعاملنا معه وصفيّاً قلنا إنه بحر ذو وحدة ثلاثية «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن» تتكرر مرتين في البيت. وعلى هذا يمكن إعادة النظر في بعض الأبحر الأخرى كالمجث والمقتضب والمضارع، فهذه الأبحر من حيث الوصف الذي لا يعتمد على نظام الدوائر ثنائية الوحدة، ولكنها بحسب الدائرة التي ينتمي كل منها إليها تكون ثلاثية الوحدة، مثل السريع والخفيف والمنسرح، ويقول عنها العروضيون إنها مجزوءة وجوباً.

والبحور المركبة تسميها نازك الملائكة «البحور الممزوجة»، غير أن التسمية بالمركبة أوفق وأدل على المراد. وهذه البحور تسعة، هي: الطويل، والمديد، والبسيط، والخفيف، والسريع، والمنسرح، والمجث، والمقتضب، والمضارع. وسوف نتناولها واحداً بعد الآخر.

١- الطويل

الوحدة التي يتألف منها بحر الطويل هي «فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ».

وهي تتكرر في البيت أربع مرات ، بحيث تصبح الصورة الصوتية لهذا البحر هي :
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ
مع ملاحظة الوضع الذي تكون عليه تفعيلة العروض (وهي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول) وتفعيلة الضرب (وهي التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني).

والطويل سمي طويلاً — كما يقول الخطيب التبريزي — لمعنيين : أحدهما أنه أطول الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً غيره ، والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد ، والأسباب بعد ذلك ، والوتد أطول من السبب فسمي لذلك طويلاً^(١).

وعروض هذا البحر لا بد أن تكون مقبوضة ، أي أن الخامس الساكن فيها محذوف ، وبعبارة أخرى : يقصر فيها المقطع الثالث ، فتكون «مَفَاعِيلُنْ» .
ولا تأتي هذه العروض صحيحة إلا إذا كان البيت مصرعاً وكان الضرب صحيحاً ،
مثل :

أَلَا عِمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَايِ وَهَلْ يَعْمَنَ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِيِ
وتقطيع هذا البيت :

أَلَا عِمَّ / صَبَاحُنْ أَيُّ / يَهُ طَطْ / لَلُّ لُبَايِ وَهَلْ يَ / عِمَّنَ مَنْ / كَا / نَ فَلَعُ / صَرُّ لَخَالِيِ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

(١) انظر كتاب الكافي ٢٣ .

ولهذه العروض ثلاثة أضرب ، بحيث تكون العروض مع كل ضرب منها صورة من صور بحر الطويل . ومن المعروف أنه لا يمكن جمع ضربين أو أكثر مع عروض واحدة ، فلكل عروض ضرب واحد في القصيدة الواحدة ، وذلك لأن البيت هو وحدة القصيدة ، وشرط الوحدة التساوي . وإذن ، كل بيت متساوٍ مع الآخر .
ولهذا البحر ثلاث صور تختلف باختلاف الضرب ، هي :

١ - الصورة الأولى:

وهي الأكثر شيوعاً في بحر الطويل ، وضربها هو « مفاعِلُنْ » فهو - إذن - ضرب مقبوض مثل العروض ، مثل :

سَتَبْدِي لَكَ الْيَوْمَ مَا كُنْتَ جَاهِلًا وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُرَوِّدْ

وتقطيعه :

سَتَبْدِي / لَكَ لَايْتَا / مُ مَا كُنْـد / ت جَاهِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
وَيَأْتِيـد / سَكْ بِالْأَخْبَا / رِ مَنْ لَمْ / تُرَوِّدِي فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

ومن ذلك :

خَلِيلِي إِنْ صَنُّوْا بَلِيلِي فَقَرِّبَا لِي النَّعْشَ وَالْأَكْفَانَ وَاسْتَغْفِرَا لِيَا

ومن هذه الصورة أيضاً :

فِيَا شَرُّ قُ طَالَ النَّوْمُ فَانْهَضْ فَإِنَّمَا يَدُ الذَّلِّ تَجْتَاحُ الشُّعُوبَ النَّوَامَا
تَرَوِّدُ مِنَ الْأَخْلَاقِ إِنْ سَلَحَهَا يَفُلُّ حديدَ الظُّلَمِ إِنْ هَبَّ غَاشِمَا
تَرَاكَ مِهَادُ الْأَنْبِيَاءِ ، بِشَطِّهِ تَدَفَّقَ نَوْرُ الْكَوْنِ كَالسَّيْلِ عَارِمَا
فَأَشْعِلْ رِمَادَ الْهَامِدِينَ وَقُلْ لَهُمْ هُنَا جَذْوَةُ الْمَاضِي تُثِيرُ الْعَزَائِمَا

تقطيع البيت الأول :

فِيَا شَرُّ / قُ طَالَ نَنوْ / مُ فَاْنَهَضْ / فَإِنَّمَا يَدُ ذُذُلْ / لِ تَجْتَاحُ شُدْ / شُعُوبَ نَدْ / حَوَائِمَا
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

ويقول محمود سامي البارودي :

سِوَايَ بَتَحْنَانِ الْأَغَارِيدِ يَطْرُبُ
وَمَا أَنَا مِمَّنْ تَأْسِرُ الْخَمْرُ لَبَهُ
وَلَكِنْ أَخُوهُمْ إِذَا مَا تَرَجَّحَتْ
نَفَى النَّوْمَ عَنْ عَيْنَيْهِ نَفْسُ أَبِيَّةٍ
لَهُ عَدَوَاتٌ يَتَّبِعُ الْوَحْشُ ظِلَّهَا
هَمَامَةٌ نَفْسٍ أَصْغَرَتْ كُلَّ مَارِبٍ
وَمَنْ تَكُنَّ الْعَلِيَاءُ هِمَّةً نَفْسِهِ

تقطيع البيت الأول :

سِوَايَ/ بَتَحْنَانِ لُ/ أَغَارِيدِ/ يَطْرِبُو
فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
ومن ذلك الأبيات المتفرقات :

يَدُ لِلزَّمَانِ الْجَمْعُ بَيْنِي وَبَيْنَهُ
وَقَدْ لَامَنِي فِي حُبِّ لَيْلَى أَقَارِبِي
أَلَا فِي سَبِيلِ الْمَجْدِ مَا أَنَا فَاعِلٌ
وَقَيَّدْتُ نَفْسِي فِي ذِرَاكَ مَحَبَّةٍ
إِذَا سَأَلَ الْإِنْسَانُ أَيَّامَهُ الْغِنَى
سَتَمْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشُ
وَمَا الْحُسْنُ فِي وَجْهِ الْفَتَى شَرَفًا لَهُ
إِذَا صَحَّ عَوْنُ الْخَالِقِ الْمَرَّةَ لَمْ يَجِدْ
إِذَا انْصَرَفَتْ نَفْسِي عَنِ الشَّيْءِ لَمْ تَكُذْ

تقطيع البيت الأول :

يَدُنْ لَزُ/ زَمَانِ لَجْمِ/ عُ بَيْنِي/ وَبَيْنَهُ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

وَعَيْرِي بِاللَّذَاتِ يَلْهُو وَيُعْجَبُ
وَيَمْلِكُ سَمْعِيهِ الرِّاحُ الْمُثَقَّبُ
بِهِ سُورَةٌ نَحْوَ الْعُلَا رَاحٍ يَدَأُبُ
لَهَا بَيْنَ أَطْرَافِ الْأَسِنَّةِ مَطْلَبُ
وَتَغْدُو عَلَى آثَارِهَا الطَّيْرُ تَنْعَبُ
فَكَلَفَتِ الْأَيَّامُ مَا لَيْسَ يُوهِبُ
فَكُلُّ الَّذِي يَلْقَاهُ فِيهَا مُحِبُّ

وَعَيْرِ/ ي بِلِلَّذَاتِ/ ت يَلْهُو / وَيُعْجَبُو
فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

لِتَقْرِيقِهِ بَيْنِي وَبَيْنَ النَّوَائِبِ
أَخِي وَابْنُ عَمِّي وَابْنُ خَالِي وَخَالِيَا
عَفَافٌ وَإِقْدَامٌ وَحَزْمٌ وَنَائِلٌ
وَمَنْ وَجَدَ الْإِحْسَانَ قِيْدًا ثَقِيْدًا
وَكُنْتُ عَلَى بُعْدٍ جَعَلَنكَ مَوْعِدًا
ثَمَانِينَ حَوْلًا لَا أَبَالَكَ يَسَامُ
إِذَا لَمْ يَكُنْ فِي فِعْلِهِ وَالْخَلَائِقِ
عَسِيرًا مِنَ الْأَمْسَالِ إِلَّا مُيسَّرًا
إِلَيْهِ بَوَاجِهِ آخِرِ الدَّهْرِ تَقْبَلُ

لِتَقْرِيدِ/ يَقْهِي بَيْنِي/ وَبَيْنَ نِ/ سَوَائِبِي
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

الصورة الثانية:

وهي أقل من الأولى شيوعاً، ويحذف فيها من آخر تفعيلة الضرب المقطع الأخير، فتصبح التفعيلة «مفاعي» وهي تساوي في عدد المقاطع وترتيبها «فَعُولُنْ» ويسمي العروضيون حذف المقطع الأخير من هذه التفعيلة وأمثالها - وهو يساوي سبباً خفيفاً، أي حركة فسكوناً - الحذف^(١). وإذن، ضرب هذه الصورة محذوف، وهي على هذا النحو:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِي

ومن ذلك قول جميل بثينة:

لِحَا اللَّهِ مَنْ لَا يَنْفَعُ الْوَدُّ عِنْدَهُ وَمَنْ حُبُّهُ إِنْ مُدَّ غَيْرُ مَتِينٍ
وَمَنْ هُوَ ذُو لَوْنَيْنِ لَيْسَ بِدَائِمٍ عَلَى خَلْقٍ خِشْوَانٍ كُلِّ أَمِينٍ

تقطيع البيت الأول:

لِحْ لَلا/ هُ مَنْ لَا يَنْفَعُ لَوْدُ/ دُ عِنْدَهُو وَمَنْ حُبْ/ لَّهُو إِنْ مُدْ/ دَ غَيْرُ / مَتِينٍ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِي

تقطيع البيت الثاني:

وَمَنْ هُوَ/ ذُو لَوْنَيْنِ/ نِ لَيْسَ/ بِدَائِمِنِ عَلَى خُ/ خَلِقِنْ خَوْوَا/ نُ كُلِّ / أَمِينِي
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِي

ومن هذه الصورة قول شوقي:

أَرِقْتُ وَعَادَتْنِي لِذِكْرِي أَحْبَبْتِي شَجُونُ قِيَامٍ فِي الضُّلُوعِ قَعُودُ
وَمَنْ يَحْمِلُ الْأَشْوَاقَ يَتَعَبُ وَيُخْتَلِفُ عَلَيْهِ قَدِيمٌ فِي الْهَوَى وَجَدِيدُ
لَقِيتَ الَّذِي لَمْ يَلْقَ قَلْبٌ مِنَ الْهَوَى لَكَ اللَّهُ يَا قَلْبِي أَنْتَ حَدِيدُ
وَلَمْ أَخْلُ مِنْ وَجْدٍ عَلَيْكَ وَرِقَّةٍ إِذَا حَلَّ غَيْدٌ أَوْ تَرَخَّلَ غَيْدُ
وَرَوْضٍ كَمَا شَاءَ الْمُحِبُّونَ ظِلُّهُ لَهُمْ وَلَأَسْرَارِ الْغَرَامِ مَدِيدُ
يُظَلِّلُنَا وَالطَّيْرُ فِي جَنَبَاتِهِ غُصُونُ قِيَامٍ لِلنَّسِيمِ سُجُودُ
تَمِيلُ إِلَى مُضْنَى الْغَرَامِ وَنَارُهُ يُعَارِضُهَا مُضْنَى الصَّبَا فَتَحِيدُ

(١) الحذف: هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، وهو علة بالنقص.

تقطيع البيت الأول :

أَرَقْتُ / وَعَادَتْنِي / لِذِكْرِي / أَحِبَّتِي
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

ومن هذه الصورة الأبيات الآتية :

وَمَنْ سَرَّ أَهْلَ الْأَرْضِ ثُمَّ بَكَى أَسَى
فَرُبَّ كَثِيبٍ لَيْسَ تَنْدَى جَفُونُهُ
وَإِنِّي لَنَجْمٍ تَهْتَدِي بِهِ صُحْبَتِي
غَنِيٍّ عَنِ الْأَوْطَانِ لَا يَسْتَفْزِنِي
وَإِنْ مَدِيحَ النَّاسِ حَقٌّ وَبَاطِلٌ
إِذَا نَلْتُ مِنْكَ الْوَدَّ فَالْكُلُّ هَيِّنٌ
وَإِنْ أَمْرًا عَادَى الرَّجَالَ عَلَى الْغِنَى
أَجَارَتْنَا إِنَّا غَرِيبَانِ هَهُنَا
بَكَى بِعُيُونٍ سَرَّهَا وَقْلُوبُ
وَرُبَّ كَثِيرِ السَّدَمِ غَيْرُ كَثِيبٍ
إِذَا حَالَ مِنْ دُونِ النُّجُومِ سَحَابُ
إِلَى بَلَدٍ سَافَرْتُ عَنْهُ إِيَابُ
وَمَذْحِكٌ حَقٌّ لَيْسَ فِيهِ كَذَابُ
وَكُلُّ الَّذِي فَوْقَ التُّرَابِ تَرَابُ
وَلَمْ يَسْأَلِ اللَّهُ الْغِنَى لِحُسْنُودُ
وَكُلُّ غَرِيبٍ لِلْغَرِيبِ نَسِيبُ

ولا تأتي تفعيلة العروض مثل الضرب في هذه الصورة إلا إذا كان البيت مصرعًا ،

مثل :

أَجَارَتْنَا إِنْ الْخُطُوبَ تَنُوبُ
وَإِنِّي مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبُ

تقطيعه :

أَجَارُ / تَنَّا / إِنَّنْ / لَ / خُطُوبَ / تَنُوبُ
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِي
وَإِنِّي / مُقِيمُنْ / مَا / أَقَامَ / عَسِيبُ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِي

الصورة الثالثة:

وهي أقل صور هذا البحر استعمالاً، وضررها تكون فيه التفعيلة صحيحة (مفاعيلن) ، بحيث تكون الصورة الصوتية للطويل مع هذا الضرب :

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

ومن ذلك :

أرى كلنا ينبغي الحياة لنفسه
فحبُّ الجبان النفس أوردته الثقي
التقطيع العروضي للبيت الأول :

حريصاً عليها مُستهماً بها صَبَا
وحُبُّ الشجاع النفس أوردته الحربا

أرى كلـ / لنا يَنْغ لـ / حياة / لنفسه
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ
وقول آخر :

حَرِيصُنْ / عَلَيْهَا مُسْـ / تَهَاْمُنْ / بها صَبَا
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

ومما يسوء النفس ألا ترى لها
التقطيع العروضي

صَدِيقًا إِذَا اشْتَدَّ الزَّمَانُ لَهُ عَهْدُ

ومِمَّا / يسوء نَفْسَ / سَ أَلَّا / ترى لها
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
وقول أبي تمام :

صَدِيقُنْ / إِذَا شَدَّدَ زُ / زَمَانُ / هو عَهْدُ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

فتى مات بين الطعن والضرب ميتة
التقطيع العروضي :

تَقُومُ مَقَامَ النَّصْرِ إِذْ فَاتَهُ النَّصْرُ

فَتَنَ مَا / تَ بَيْنَ طَعْنٍ / نِ وَضَرْ / بِ مِثْنِ
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِي
ومن هذه الصورة قول امرئ القيس :

تَقُومُ / مَقَامَ نَصْرٍ / رِ إِذْ فَا / تَهُ نَتَصْرُ
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي
وهل يعمن إلا سعيدهً مُحَلَّدُ
وهل يعمن من كان أحدث عهدِه
ديارٍ لِسَلَمَى عَافِيَاتٍ بِذِي خَالِ
وأحسب سَلَمَى لَا تَرَالُ كَعَهْدِنَا
ليالي سَلَمَى إِذْ تُرِيكَ مُنْصَبًّا

وهل يعمن من كان في العصر الحالي
قليلُ الهموم ما يبيت بأوجالِ
ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوالِ
ألحَ عليها كلُّ أسحَمَ هَطَّالِ
بِوَادِي الخُزَامَى أَوْ عَلَى رَسِّ أَوْعَالِ
وَجِيدًا كَجِدِ الرَّثَمِ لَيْسَ بِمِعْطَالِ

تقطيع البيت الأول (وهو مصرع):

أَلَا عِمَّ / صَبَاحُنْ أَيْ / يَهُ طَطَّ / لَلَّ لُبَّاي
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ
وهَلْ يَ / عِمَّنْ مَنْ كَا / نَ فَلَعُ / حُصْرُ لَحَالِي
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ

وقول البارودي:

هُوَ الْيَنُّ حَتَّى لَا سَلَامٌ وَلَا رَدُّ
لَقَدْ نَعَبَ الْوَابُورُ بِالْيَنِّ بَيْنَهُمْ
سَرَى بِهِمْ سَيْرَ الْعَمَامِ كَأَنَّمَا
فَلَا عَيْنٌ إِلَّا وَهْمِي عَيْنٌ مِنَ الْبُكََا
وَلَا نَظَرَةٌ يَقْضِي بِهَا حَقَّهُ الْوَجْدُ
فَسَارُوا وَلَا زَمَّوْا جَمَالًا وَلَا شَدُّوا
لَهُ فِي تَنَائِي كُلِّ ذِي خُلَّةٍ قَصْدُ
وَلَا خَدَّ إِلَّا لِلدُّمُوعِ بِهِ خَدُّ

تقطيع البيت الأخير:

فَلَا عَيْ / نَ إِلَّا وَهْ / يَ عَيْنُنْ / مِنْ لُبَّكََا
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ
وَلَا خَدَّ / دَ إِلَّا لَدُ / دُمُوعِ / بِهِ خَدُّو
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

ومن هذه الصورة:

لَعَلَّ حَدِيثَ الشُّوقِ يُطْفِئُ لَوْعَةً
هُوَ النَّارُ فِي الْأَحْشَاءِ لَكِنْ لَوْفَعَهَا
تَهَوَّنُ عَلَيْنَا فِي الْمَعَالِي نَفْسُنَا
تَكَادُ يَدَيَّ تَنْدَى إِذَا مَا لَمَسْتُهَا
تَدَاوَيْتُ مِنْ لَيْلَى بَلِيلَى مِنَ الْهَوَى
إِذَا ذُكِرَتْ يَرْتَاخُ قَلْبِي لِذِكْرِهَا
هِيَ الْبَدْرُ حُسْنًا وَالنِّسَاءُ كَوَاكِبُ
مَنْ الْوَجْدِ أَوْ يَقْضِي بِصَاحِبِهِ الْفَقْدُ
عَلَى كَبْدِي مِمَّا أَلَدَّ بِهِ بَرْدُ
وَمَنْ يَخْطُبُ الْحَسَنَاءَ لَمْ يَغْلُهَا الْمَهْرُ
وَيَنْبُثُ فِي أَطْرَافِهَا الْوَرَقُ النَّضْرُ
كَمَا يَتَدَاوَى شَارِبُ الْخَمْرِ بِالْخَمْرِ
كَمَا يَنْعَشُ الْعُصْفُورُ مِنْ بَلَلِ الْقَطْرِ
وَشَتَّانِ مَا بَيْنَ الْكَوَاكِبِ وَالْبَدْرِ

وقد قدم بعض العروضيون ضابطاً لبحر الطويل بصورة الثلاث بقوله:

عروضُ طَوِيلِ ذَاتُ قَبْصٍ وَضَرْبُهَا
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ
صَحِيحٌ وَمَقْبُوضٌ وَقَدْ جَاءَ بِالْخَذَفِ
وَقَبْضُ فَعُولُنْ فِي الزَّحَافِ مِنَ الظَّرْفِ

وخلاصة بحر الطويل أن له ثلاث صور:

الأولى: عروضها مقبوضة وضربها صحيح :

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

الثانية: عروضها مقبوضة وضربها مثلها مقبوض :

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

الثالثة: عروضها مقبوضة وضربها محذوف :

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِي

٢. البسيط

الوحدة التي يتألف منها بحر البسيط^(١) هي «مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ»، وتكرر في البيت أربع مرات على هذا النحو:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

ولهذا البحر صورتان يكون فيهما تامًا، وأربع يكون فيها مجزوءًا. وتنوع صور البحر الواحد يأتي من خلال تنوع الضرب مع العروض كما أسلفنا.

١ - الصورة الأولى:

يأتي هذا البحر في صورته التامة على هذه الهيئة:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

ونلاحظ أن تفعيلة العروض قد دخلها الحبن، وهو زحاف جرى مجرى العلة، أي أنه يلزم في كل القصيدة. وجاءت تفعيلة الضرب مثل تفعيلة العروض. مثال هذه الصورة:

يَا حَارِ لَا أُرْمَيْنُ مِنْكُمْ بِدَاهِيَةٍ لَمْ يَلْقَهَا سَوْقَةٌ قَبْلِي وَلَا مَلِكٌ

وتقطيعه:

يَا حَارِ لَا / أُرْمَيْنُ / مِنْكُمْ بِدَا / هِيَتِنِ لَمْ يَلْقَهَا / سَوْقَتُنْ / قَبْلِي وَلَا / مَلِكُو

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

(١) يقول التبريزي: سمّي بسيطاً لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية (أي المكونة من سبعة أحرف، وهي مستفعِلُنْ) فحصل في أول جزء من أجزائه السباعية سببان؛ فسمي لذلك بسيطاً. وقيل سمى بسيطاً لانبساط الحركات في عروضه وضربه. الكافي: ٣٩.

ومن ذلك :

أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ ذَنْبًا لَسْتُ مُحْصِيَهُ
وَدَّعْتُ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرِّكْبَ مُرْتَحِلُ
أَتَى الزَّمَانَ بِنُوءٍ فِي شَبَابِهِ
تَمَضَى الْمَوَاكِبُ وَالْأَبْصَارُ خَاشِعَةً
قَدْ يُدِيرُكَ الْمَتَأَتَّى بَعْضُ حَاجَتِهِ
كَفَى بِجِسْمِي نُحُولًا أَنَّنِي رَجُلُ
لَا تَلَقَ دَهْرَكَ إِلَّا غَيْرَ مُكَتَرِتٍ
لَيْسَ الْحِجَابُ بِمُقْصِدٍ عِنْدَكَ لِي أَمَلًا
لَيْتَ الْكَوَكِبَ تَدْنُو لِي فَأَنْظِمَهَا

رَبِّ الْعِبَادِ إِلَيْهِ السُّجُودُ وَالْأَمَلُ
وَهَلْ تَطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ
فَسَرَّهُمْ وَأَتَيْنَاهُ عَلَى الْهَرَمِ
مَنْهَا إِلَى الْمَلِكِ الْمَيُّونِ طَائِرُهُ
وَقَدْ يَكُونُ مَعَ الْمُسْتَعْجِلِ الزَّلُّ
لَوْلَا مُخَاطَبَتِي إِيَّاكَ لَمْ تَرَنِي
مَا دَامَ يَصْحَبُ فِيهِ رُوحَكَ الْبَدَنُ
إِنَّ السَّمَاءَ نَرَجَّى حِينَ تَحْتَجِبُ
عَقُودَ مَدَحٍ فَمَا أَرْضَى لَكُمْ كَلِمِي

تقطيع البيت الأخير:

لَيْتَ لَكُوا/ كِبَ تَدُ/ نُؤِي فَأَنْدُ/ عَظَمَهَا
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
عَقُودَ مَدَحٍ/ حِنْ فَمَا/ أَرْضَى لَكُمْ/ كَلِمِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

الصورة الثانية هي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

وتلاحظ أن تفعيلة العروض «فَعِلُنْ» مخبونة مثل الصورة السابقة ، ولكن تفعيلة الضرب هنا غيرها هناك ، فهي هنا «فَاعِلُنْ» دخلها القطع (وهو حذف ساكن الوجد المجموع من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله) فالضرب مقطوع . ومثاله :

قَدْ أَشْهَدُ الْغَارَةَ الشَّعْوَاءَ تَحْمِلُنِي
جَرْدَاءُ مَعْرُوقَةُ اللَّحْيَيْنِ سُرْحُوبُ

وتقطيعه :

قَدْ أَشْهَدُ لُ/ غَارَةَ شُدُ/ شَعْوَاءَ تَحُ/ مِلْنِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
جَرْدَاءُ مَعُ/ رُوقَةُ لُ/ لَحْيَيْنِ سُرُ/ حُوبُ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

وأمثله :

إِنَّ الرَّسُولَ لَنُورٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ
أَضْحَى إِمَامُ الْهُدَى الْمَأْمُونُ مُشْتَغِلًا
وَالنَّاسُ صِنْفَانِ مَوْتَى فِي حَيَاتِهِمُو
وَنَحْنُ فِي الشَّرْقِ وَالْفُصْحَى بَنُو رَحِمٍ
حُسْنُ الْحَضَارَةِ مَجْلُوبٌ بِتَطْرِيقَةٍ
يَأْيُهَا الْعَرَبُ مَا الذِّكْرَى بِنَافِعَةٍ
يَا رَافِعَا رَايَةَ الشُّورَى وَحَارِسَهَا
قَدْ شَرَفَ اللَّهُ أَرْضًا أَنْتَ سَاكِنَهَا
أَصُونُ عِرْضِي بِهَالِي لَا أَدْنُسُهُ

مُهَنَّدٌ مِنْ سَيُوفِ اللَّهِ مُسْلُوكُ
بِالدِّينِ ، وَالنَّاسُ بِالدُّنْيَا مُشَاغِلُ
وآخِرُونَ بِبَطْنِ الْأَرْضِ أَحْيَاءُ
وَنَحْنُ فِي الْجُرْحِ وَالْإِيمَانِ إِخْوَانُ
وَفِي الْبَدَاوَةِ حُسْنٌ غَيْرُ مَجْلُوبِ
إِنْ لَمْ يَضْمِ الشَّتَاتِ الْأَهْلُ وَالْجَارُ
جَزَاكَ رَبُّكَ خَيْرًا عَنْ مُحِبِّهَا
وَشَرَّفَ النَّاسَ إِذْ سَوَّاكَ إِنْسَانَا
لَا بَارَكَ اللَّهُ بَعْدَ الْعَرِضِ فِي الْمَالِ

تقطيع البيت الأخير:

أَصُونُ عِرْضِي بِهَالِي لَا أَدْنُسُهُ
مُتَّفَعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفَعِلُنْ فَعِلُنْ
وفي هذه الصورة قد تأتي تفعيلة العروض «فَعِلُنْ» موافقة لتفعيلة الضرب «فاعِلْ» إذا
كان البيت مصرعاً فقط ، مثل :

بَانَتْ سَعَادُ فِقْلِي الْيَوْمَ مَتَّبُولُ
مُتَيِّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُفَدَ مَكْبُولُ

تقطيعه :

بَانَتْ سَعَادُ دُفَقْدُ سِلْيَوْمَ مَنَهْ/ مَبُولُ
مُتَّفَعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفَعِلُنْ فَاعِلُ
مُتَيِّمُنْ/ إِثْرَهَا/ لَمْ يُفَدَ مَكْ/ مَبُولُ

الصورة الثالثة:

الصورة الثالثة من البسيط مجزوءة ، أي حذف جزء من كل شطر فتبقى ثلاث
تفعيلات في الشطر الأول ومثلها في الشطر الثاني ، فالعروض «مستفعِلُنْ» والضرب

مذيل^(١) أي زيد عليه حرف ساكن فيصير «مستفعلان» بسكون النون :
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلَانْ
 مثل قول الشاعر:
 إِنَّا ذَمَمْنَا عَلَى مَا خَيَّلَتْ سَعَدَ بْنَ زَيْدٍ وَعَمَرًا مِنْ تَمِيمٍ
 وتقطيعه :

إِنَّا ذَمَمْنَا / سنا على / ما خيَّلت سَعَدَ بْنَ زَيْدٍ / دُنْ وَعَمَرًا / رَنْ مِنْ تَمِيمٍ
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلَانْ

الصورة الرابعة:

من المجزوء أيضًا ، وضربها مستفعلن مثل العروض :
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
 مثل :
 ماذا وقوفي على ربيع عفا مُحَاوَلِي دَارِسٍ مُسْتَعْجِمٍ
 وتقطيعه :

ماذا وقو/ في على / ربيع عفا مُحَاوَلِقِنْ / دَارِسِنْ / مُسْتَعْجِمِي
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة الخامسة:

من المجزوء ، وعروضها «مستفعلن» وضربها مقطوع «مستفعل» والقطع : حذف
 ساكن الوجد المجموع من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله ، وصورته :
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

(١) التذييل : زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، مثل مستفعلن التي تتحول بالتذييل أو الإذالة إلى «مستفعلان»

مثل :

سَيَرُوا مَعًا إِنَّمَا مِيعَادُكُمْ يَوْمَ الثَّلَاثَا يَبْطُنِ الْوَادِي

تقطيعه :

سَيَرُوا مَعَنَ / إِنَّمَا / مِيعَادُكُمْ يَوْمَ ثُلَا / ثَا يَبْطُنُ / نِ الْوَادِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة السادسة:

من المجزوء ، وعروضها مقطوعة «مستفعل» وضربها مثلها ، أي مقطوع :
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مثل :

مَا هَيَّجَ الشُّوقَ مِنْ أَطْلَالٍ أَضَحَّتْ قِفَارًا كَوَحِي الْوَاحِي

وتقطيعه :

مَا هَيَّجَ شُ / شُوقَ مِنْ / أَطْلَالٍ أَضَحَّتْ قِفَا / رَنَ كَوَحٍ / نِ الْوَاحِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

نماذج للصور الأربع الأخيرة :

العروض المجزوءة الصحيحة والضرب المذلل :

يَا طَالِبًا فِي الْهَوَى مَا لَا يُنَالُ وَسَائِلًا لَمْ يُغْفَ ذَلَّ السُّؤَالُ
وَلَّتْ لِيَا لِي الصَّبَا مَحْمُودَةً لَوْ أَنَّهَا رَجَعَتْ تِلْكَ اللَّيَالُ
وَأَعْقَبَتْهَا الَّتِي وَاصِلَتْهَا بِالْهَجْرِ لَمَّا رَأَتْ شَيْبَ الْقَدَالُ
لَا تَلْتَمِسُ وَصْلَةً مِنْ مُحْلِفٍ وَلَا تَكُنْ طَالِبًا مَا لَا يُنَالُ
يَا صَاحٍ قَدْ أَخْلَفْتَ أَسْمَاءُ مَا كَانَتْ تُنْتِيكَ مِنْ حُسْنِ الْوَصَالُ

العروض المجزوءة الصحيحة والضرب الصحيح :

ظَالِمَتِي فِي الْهَوَى لَا تَظْلِمِي وَتَصْرِمِي حَبْلَ مَنْ لَمْ يَصْرِمِ

أَهْكَذَا بَاطِلًا عَاقَبْتَنِي لَا يَرْحَمُ اللَّهُ مَنْ لَا يَرْحَمُ
قَتَلْتُ نَفْسًا بِلَا نَفْسٍ وَمَا ذَنْبٌ بِأَعْظَمَ مِنْ سَفْكِ الدَّمِ
لَمْثَلٍ هَذَا بَكَتْ عَيْنِي وَلَا لِلْمَنْزِلِ الْقَفْرِ أَوْ لِلْأَرْسَمِ

العروض المجزوءة الصحيحة والضرب المقطوع :

مَنْ لِي بِمُخْلَفَةٍ فِي وَعْدِهَا تَخْلَطُ لِي الْيَأْسُ بِالرَّجَاءِ
سَأَلْتُهَا حَاجَةً فَلَمْ تَقُ فِيهَا بِنَعْمٍ وَلَا بِإِلَاءِ
قَلْتُ اسْتَجِيبِي فَلَمَّا لَمْ تُجِبْ سَأَلْتُ دُمُوعِي عَلَى رَدَائِي

مخلع البسيط:

مخلع البسيط نوع من مجزوء البسيط ذي العروض المقطوعة والضرب المقطوع ، ولكن ينضم إلى القطع الخبن ؛ فتصير التفعيلة «مُتَفَعِّلٌ» وتحول إلى «فَعُولُنْ» ، فتكون صورة

البيت هي :

مُسْتَفْعِلُنْ فَعَالِنُ فَعُولُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَالِنُ فَعُولُنْ
وقد أكثر منه المولدون . ومن ذلك :
مَنْ يَسْأَلُ النَّاسَ يَحْرُمُوهُ وَسَائِلُ اللَّهِ لَا يَخِيبُ

وتقطيعه :

مَنْ يَسْأَلُ نَـ / نَاسَ يَحـ / رَمُوهُ
مُسْتَفْعِلُنْ فَعَالِنُ فَعُولُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَعَالِنُ فَعُولُنْ

ومن ذلك قول ابن الرومي :

وَجْهُكَ يَا عَمْرُو فِيهِ طَوْلُ وَفِي وَجْهِهِ الْكِلَابِ طَوْلُ
مِقْبَاحِ الْكَلْبِ فِيكَ طَرًّا يَزُولُ عَنْهَا وَلَا تَزُولُ
وَفِيهِ أَشْيَاءٌ صَالِحَاتُ حَمَاكَهَا اللَّهُ وَالرَّسُولُ
فَالْكَلْبُ وَافٍ وَفِيكَ غَدْرُ فَفِيكَ عَنْ قَدْرِهِ سَفُؤُ

وَقَدْ بِحَامِي عَنِ الْمَوَاشِي
مَا إِنْ سَأَلْنَاهُ مَا سَأَلْنَا
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُ
بَيْتٌ كَمَعْنَاكَ لَيْسَ فِيهِ
وقول الآخر:

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ مَاتَ غَمًّا
وقول ابن عبد ربه:

كَأَبَةُ الدُّلِّ فِي كِتَابِي
قَتَلْتُ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ
خُلِقْتُ مِنْ بَهَجَةٍ وَطِيبٍ
وَلَّتْ حُمَيَّا الشُّبَابِ عَنِّي
أَصْبَحْتُ وَالشَّيْبُ قَدْ عَلَانِي
تقطيع البيت الأخير:

أَصْبَحْتُ وَشُدَّ / شَيْبٌ قَدْ / عَلَانِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ
يَدْعُو حَثِي / شَنَّ إِلَدَّ / خِضَابِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

وخلاصة بحر البسيط أن له ست صورة ، هي :

الصورة الأولى : تامة ، عروضها مخبونة وضربها مقطوع :

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

الصورة الثانية : تامة ، عروضها مخبونة وضربها مخبون مثلها :

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

الصورة الثالثة : مجزوءة ، عروضها صحيحة وضربها مذال :

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة الرابعة: مجزوءة، عروضها صحيحة وضربها مثلها:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة الخامسة: مجزوءة، عروضها صحيحة وضربها مقطوع:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة السادسة: مجزوءة، عروضها مقطوعة وضربها مقطوع:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومنها يأتي مخرج البسيط عندما يدخل الخنن تفعيلتي العروض والضرب، أي ي حذف

الثاني الساكن من «مُسْتَفْعِلُنْ» فتصير «مُتَفْعِلُنْ»، وتحول إلى «فَعُولُنْ»:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

٣- المديد

يقول العروضيون إن بحر المديد يتكون من «فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ» أربع مرات ، أي أن صورته :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ

وهذا القول صحيح بحسب نظام الدوائر العروضية ، فالدائرة العروضية تنتج بحر المديد على الصورة السابقة . ولما لم يجدوا من الشعر العربي القديم ما يؤكد هذه المقولة ويسعفهم في تصديقها - عادوا فقالوا إن هذا البحر مجزوء وجوباً ، أي تحذف منه «فاعلن» في آخر الشطين الأول والثاني ، فتكون الصورة المستعملة هي :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ

وبوسعنا أن نقول إن بحر المديد تتألف وحدته التي تتكرر بنظام من ثلاث تفعيلات هي «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن» وهي تتكرر مرتين اثنتين في البيت ؛ مرة في الشطر الأول ومرة في الشطر الثاني .

ولهذا البحر ست صور تتوزع على ثلاث أعاريض وستة أضرب :

١ - الصورة الأولى:

عروضها صحيحة ولها ضرب واحد مثلها صحيح :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ

مثل :

يَا لَبَكْرٍ أَنْشُرُوا لِي كُليِّا	يَا لَبَكْرٍ أَيْنَ أَيْنَ الْفَرَارُ
تِلْكَ شَيْبَانُ تَقُولُ لِبَكْرٍ	صَرَخَ الشَّرُّ وَبَانَ السَّرَارُ
وَبَنُو عَجَلٍ تَقُولُ لَقَيْسٍ	وَلَتِيمِ السَّلَاتِ سِيرُوا فَسَارُوا

تقطيع البيت الأول :

يَا لَبَكْرِنُ / أَنْشُرُو / لِي كُلَّيْنِ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومن ذلك :

يَا طَوِيلَ الْهَجْرِ لَا تَنْسَ وَضِلِّي
يَا هِلَالاً فَوْقَ جِيدِ غَزَالٍ
لَا سَلْتُ عَادِلَتِي عَنْهُ نَفْسِي
شَادِنُ يَرْهَى بِخَدِّ وَجِيدٍ
وقول ابن المعتز :

زَوْدِينَا نَائِلًا أَوْ عِدِينَا
خَبَّرَنِي كَيْفَ أَسْلُـو وَإِنْ لَمْ
أَوْ أَرْجِيْنِي فَنَفِي الْمَوْتِ كُفْءُ
يَا هِلَالاً تَحْتَهُ غُصْنُ بَانٍ
وقول تَابُطْ شَرًّا أَوْ ابْنِ أُخْتِهِ :

إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ
خَلَّفَ الْعِبَاءَ عَلَيَّ وَوَلَّ
وَوَرَاءَ الثَّارِ مِنِّْي ابْنُ أُخْتٍ
مُطَرِّقُ يَرْشُخُ مَوْتًا كَمَا أَطْمَ
خَبَّرَ مَا نَابَتَا مَضْمِلٌ
بَزَنِي الدَّهْرُ وَكَانَ غَشُومًا
تقطيع البيت الأخير وكتابه عروضيًا :

بَزَزَنٍ دُذْهِ / رُ وَكَانَ غَشُومَنْ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

يَا لَبَكْرِنُ / أَيْنَ أَيْدِ / مَنْ لَفَرَارُو
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

وَاشْتِغَالِي بِكَ عَنْ كُلِّ شُغْلٍ
وَقَضِيَّيَا تَحْتَهُ دِغْصُ رَمْلٍ
أَكْثَرِي فِي حُبِّهِ أَوْ أَقْلِي
مَائِسٌ فَاقَ بِحُسْنٍ وَدَلَّ

قَدْ صَدَقْنَاكَ فَلَا تَكْذِبِينَا
أَرِ إِلَّا زَفَرَةً أَوْ أَيْنَسَا
وَاقْتُلِينِي مِثْلَ مَنْ تَقْتُلِينَا
أَيُّ ذَنْبٍ فِيكَ لِلْعَاشِقِينَا

لَقَتَيْلًا دُمُهُ مَا يُطَلُّ
أَنَا بِالْعِبَاءِ لَهُ مُسْتَقِلُّ
مَصِيعُ عُقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ
سَرَقَ أَفْعَى يَنْفُثُ السُّمَّ صِلُّ
جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيهِهِ الْأَجَلُّ
بِأَبِي جَارُهُ مَا يُدَلُّ

بِأَبِيْنِ / جَارُهُو / مَا يُدَلُّو
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

٢ - الصورة الثانية:

عروضها محذوفة «فاعلاً» (والحذف هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة) وضربها مقصور (والقصر هو حذف الساكن الأخير مما آخره سبب خفيف وإسكان ما قبله) فيصير «فاعلات» وتحول إلى «فاعلان» وصورة هذا البحر على هذا النمط:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَانْ

مثل:

لَا يَغُرَّنْ أَمْرًا عَيْشُهُ كُلُّ عَيْشٍ صَائِرٌ لِلزَّوَالِ

تقطيعه:

لَا يَغُرُّنْ / نَ مَرَّةً / عَيْشُهُ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا كَلُّ عَيْشٍ / صَائِرُنْ / لِلزَّوَالِ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَانْ

ومن ذلك:

يَا وَمِضَّ الْبَرْقِ بَيْنَ الْغَمَامِ لَا عَلَيْهَا بَلْ عَلَيْكَ السَّلَامُ
إِنَّ فِي الْأَحْدَاجِ مَقْصُورَةً وَجْهَهَا يَهْتِكُ سِتْرَ الظَّلَامِ
تَحْسِبُ الْهَجَرَ حَلَالًا لَهَا وَتَرَى الْوَصْلَ عَلَيْهَا حَرَامَ
مَا تَأْسِيكَ لِدَارٍ خَلَتْ وَلِشَعْبٍ شَتَّ بَعْدَ التِّيَامِ
إِنَّمَا ذَكَرْتُكَ مَا قَدْ مَضَى ضَلَّةً مِثْلُ حَدِيثِ الْغَمَامِ

٣ - الصورة الثالثة:

عروضها محذوفة «فاعلاً» والضرب محذوف مثل العروض، فتكون صورة وزن البيت:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا

مثل:

اعْلَمُوا أَنِّي لَكُمْ حَافِظٌ شَاهِدًا مَا كُنْتُ أَوْ غَائِبًا

تقطيعه :

أَعْلَمُوا أَنِّي لَكُمْ / حَافِظُنْ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا
ومن ذلك :

عَاتِبْتُ ظَلْتُ لَهُ عَاتِبًا
مَنْ يُتْبِعُ عَنْ حُبِّ مَعْشُوقِهِ
فَالْهُوَى لِي قَدَرٌ غَالِبٌ
سَاكِنُ الْقَصْرِ وَمَنْ حَلَّهُ
رُبَّ مَطْلُوبٍ غَدَا طَالِبًا
لَسْتُ عَنْ حُبِّي لَهُ تَائِبًا
كَيْفَ أَغْصِي الْقَدَرَ الْغَالِبَا
أَصْبَحَ الْقَلْبُ بِكُمْ ذَاهِبًا

٤ - الصورة الرابعة:

عروضها محذوفة «فاعلا» وضرهها أوتر (وهو الذي دخله البتر) والبتر هو اجتماع الحذف والقطع فتصير «فاعل» فوزن البيت :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا
مثل :

إِنَّمَا الذَّلْفَاءُ يَأْقُوتَةٌ
أُخْرِجَتْ مِنْ كَيْسٍ دِهْقَانٍ
وتقطيعه :

إِنَّمَا الذَّلْفُ / فَاءُ يَا / قُوتُنْ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا
ومن ذلك قول ابن عبد ربه :

أَيُّ نَفَّاحٍ وَرُمَّانٍ
أَيُّ وَرْدٍ فَوقَ خَدِّ بَدَا
وَتَنْ يُعْبَدُ فِي رَوْضَةٍ
يُجْتَنَى مِنْ خُوطِ رِيحَانٍ
مُسْتَنِيرًا بَيْنَ سُوسَانٍ
صَيْغَ مِنْ دُرٍّ وَمَرْجَانٍ

مَنْ رَأَى الدَّلْفَاءَ فِي خَلْوَةٍ لَمْ يَسِرْ الْحَدَّ عَلَى السَّرَانِي
إِنَّمَا الدَّلْفَاءُ يَأْقُوتُهُ أَخْرِجَتْ مِنْ كَيْسٍ دِهْقَانِ

٥ - الصورة الخامسة:

عروضها محذوفة مخبونة «فِعْلًا» وضربها مثل العروض أي محذوف مخبون وصورة وزن

البيت هي :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فِعْلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فِعْلُنْ

مثل :

لِلْفَتَى عَقْلٌ يَعِيشُ بِهِ حَيْثُ تَهْدِي سَاقَهُ قَدَمُهُ

تقطيعه :

لِلْفَتَى عَقْلٌ / لُنْ يَعِيشُ بِهِ حَيْثُ تَهْدِي / سَاقَهُ / قَدَمُهُ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فِعْلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فِعْلُنْ

ومنه قول أبي نواس :

يَا كَثِيرَ النَّوْحِ فِي الدَّمَنِ لَا عَلَيْهِ بَلٌّ عَلَى السَّكَنِ
سُنَّةُ الْعُشَّاقِ وَاحِدَةٌ فَإِذَا أَحْبَبْتَ فَاسْتَكَنِ
ظَنَنْتُ بِي مَنْ قَدْ كَلِفْتُ بِهِ فَهُوَ يُجَفُّونِي عَلَى الظَّنِّ
رَشَاءٌ لَوْلَا مَلَاخِئُهُ خَلَّتِ الدُّنْيَا مِنَ الْفِتَنِ

وقوله :

لَا أَذُودُ الطَّيْرِ عَنْ شَجَرٍ قَدْ بَلَّوْتُ الْمَرْءَ مِنْ ثَمَرِهِ

وقوله :

غَيْرُ مَأْسُوفٍ عَلَى زَمَنِ يَنْقُضِي بِمَالِهِمَّ وَالْحَزَنِ

وقول عباس بن الأحنف :

يَا غَرِيبَ الدَّارِ عَنْ وَطَنِهِ
كُلَّمَا جَدَّ الْبُكَاءُ بِهِ
وَلَقَدْ زَادَ الْفُؤَادَ شَجَا
شَفَّاهُ مَا شَفَّنِي فَبَكَى
وقول حافظ إبراهيم :

مَا لِهَذَا النَّجْمِ فِي السَّحَرِ
خِلَّتْهُ يَا قَوْمُ يُؤْنِسُنِي
يَا لَقَوْمِي إِنِّي رَجُلٌ
قَدْ سَهَّاهُ مِنْ شِدَّةِ السَّهْرِ
إِنْ جَفَانِي مُؤْنِسُ السَّحَرِ
أَفْنَتِ الْيَوْمَ مُصْطَبِرِي

٦ - الصورة السادسة:

عروضها محذوفة مخبونة «فعلا = فعِلن» وضربها أوتر «فَاعِلُنْ» ووزن البيت :
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ
مثل :
رُبَّ نَارٍ بِتْ أَرْمُقُهَا تَقْضِمُ الْهِنْدِيَّ وَالْعَارَا
تقطيعه :
رُبَّ نَارِنَ / بِتْ أَرْمُقُهَا تَقْضِمُ الْهِنْدِيَّ وَلَ / عَارَا
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ
ومثل قول الشاعر:

طَالَ تَكْذِيبِي وَتَضْصِيقِي
إِنَّ نَاسًا فِي الْهَوَى غَدَرُوا
لَا تَرَانِي بَعْدَهُمْ أَبَدًا
لَمْ أَجِدْ عَهْدًا لِمَخْلُوقِ
أُخِذْتُ نَافِثَ الْمَوَائِقِ
أَشْتَكِي عِشْقًا لِمَعْشُوقِ

وقول ابن عبد ربه :

زَادَنِي لـــــــوْمُكَ إِضْرَارًا إِنَّ لِي فِي الْحُبِّ أَنْصَارًا
طَارَ قَلْبِي مِنْ هَوَى رَشِيًّا لَوْ دَنَا لِلْقَلْبِ مَا طَارًا
خُذْ بِكَفِّي لَا أُمُتْ غَرْقًا إِنَّ بَحَرَ الْحُبِّ قَدْ فَارًا
أَنْضَجَتْ نَارُ الْهَوَى كَيْدِي وَدُمُوعِي تُطْفِئُ النَّارًا

وخلاصة المديد أن له ست صور:

- ١ - الصورة الأولى : عروضها صحيحة وضربها صحيح :
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
- ٢ - الصورة الثانية : عروضها محذوفة وضربها مقصور :
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَانْ
- ٣ - الصورة الثالثة : عروضها محذوفة وضربها محذوف أيضًا :
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَا
- ٤ - الصورة الرابعة : عروضها محذوفة وضربها أبتَر :
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلْ
- ٥ - الصورة الخامسة : عروضها محذوفة مخبونة وضربها مثلها :
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ
- ٦ - الصورة السادسة : عروضها محذوفة مخبونة وضربها أبتَر :
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلْ

٤. الخفيف

بحر الخفيف من الأبحر الثلاثية الوحدة، أي أن وحدته التي تتكرر فيه بنظام مُكوَّنة من ثلاث تفعيلات، هي: «فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ»، وهي تتكرر مرتين؛ مرة في الشطر الأول ومرة في الشطر الثاني. وصورة هذا البحر التامة هي:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

مع ملاحظة أن تفعيلة «مستفعلن» في هذا البحر لا يدخلها الطي، وهو حذف الرابع الساكن، ولذلك يكتبها العروضيون «مستفع لن» فيكون ثاني أجزاء هذه التفعيلة «تَفْع» وتدًا مفروقًا، والتود لا يدخله الزحاف فلا يحذف منه شيء.

وهذا البحر من البحور التي استخدمت بكثرة في الشعر الحديث، ويشيع فيه التدوير، أي اتصال شطري البيت بحيث ينتهي الشطر الأول بجزء من كلمة يكون جزؤها الآخر تابعًا للشطر الثاني.

ويستعمل الخفيف تامةً ومجزوءًا، وله عندما يكون تامةً ثلاث صور تتوزع على عروضين وثلاثة أضرب. وله عندما يستعمل مجزوءًا صورتان تتوزعان على عروض واحدة وضربين.

١ - الصورة الأولى:

تامة (عروضها صحيحة «فاعلاتن» وضربها صحيح مثلها) فيكون وزن البيت:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

مثل:

حَلَّ أَهْلِي مَا بَيْنَ دُرَّتَا فَبَادُوا لَا وَحَلَّتْ عُلوِيَّةٌ بالسَّخَالِ

تقطيعه :

حَلَّلَ أَهْلِي / مَا بَيْنَ دُرٍّ نَا فَبَادُو (م) لَا وَحَلَلْتُ / عَلُو يَتُّنْ / بَسَسَخَالِي
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
(درنا وبادولا والسخال : أسماء مواضع)

ومن ذلك سينية البحري التي منها :
صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنُّ نَفْسِي
وَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي السَّهْـ
بُلُغٌ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي
وَبَعِيدٌ مَا يَبْنَ وَارِدٌ رَفِيهِ

تقطيع البيت الأول :

وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبْسِي
رُ التَّاسَا مِنْهُ لَتَعْسِي وَنَكْبِي
طَفَّفَتْهَا الْيَامُ تَطْفِيفَ بَخْسِ
عَلَّيْ شُرْبُهُ وَوَارِدِ خَمْسِ

صُنْتُ نَفْسِي / عَمَّا يُدَنُّ / نَفْسِي
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومن ذلك سينية شوقي :

وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبْسِي
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
اذْكُرَا لِي الصَّبَا وَإِيَّامَ أَنَسِي
صُورَتُ مِنْ تَصَوُّرَاتٍ وَمَسْ
سِنَةٌ حُلُوءٌ وَلَذَّةٌ خَلْسِ

اخْتِلَافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي
وَصِفَا لِي مُلَاوَةٌ مِنْ شَبَابِ
عَصَفْتُ كَالصَّبَا اللَّعُوبِ وَمَرَرْتُ

تقطيع البيت الأخير :

سِتْنَنْ حُلْ / سَوْتَنْ وَلَذْ ذَّةٌ خَلْسِي
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

عَصَفْتُ كَضْ / صَبَّ لَلْعَوِ بِ وَمَرَرْتُ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومن ذلك قول المتنبي :

وَعَنَاهُمْ مِنْ أَمْرِه مَا عَنَانَا
هُ وَإِنْ سَرَّ بَعْضُهُمْ أَحْيَانَا
هِ وَلَكِنْ تَكْدَرُ الْإِحْسَانَا

صَحَبَ النَّاسُ قَبْلَنَا ذَا الزَّمَانَا
وَتَوَلَّوْا بِغَضَّةٍ كُلُّهُمْ مِنْـ
رَبَّنَا تَحْسِنُ الصَّنِيعَ لِيَالِيـ

وَكَاثًا لَمْ يُرْضَ فِينَا بَرِيبِ الدَّ (م) هُرِ حَتَّى أَعَانَهُ مَنْ أَعَانَا
كُلَّمَا أَنْبَتَ الزَّمَانُ قَنَاءً رَكَّبَ الْمَرْءُ فِي الْقَنَاءِ سِنَانَا
وَمُرَادُ النَّفُوسِ أَصْغَرُ مِنْ أَنْ نَتَعَادَى فِيهِ وَأَنْ نَتَقَانَى
غَيْرَ أَنَّ الْفَتَى يُبْلِقِي الْمَنَآيَا كَالِحَاتٍ وَلَا يُبْلِقِي الْهَوَانَا
وَلَوْ أَنَّ الْحَيَاةَ بَقِيَ لَحَيٍّ لَعَدَدْنَا أَصْلَنَا الشُّجْعَانَا

تقطيع البيت الأخير:

وَلَوْ نُنْ لَ / حَيَاةٌ تَبْ / حَيٍّ لَحَيْنُ لَعَدَدْنَا / أَصْلَنَا شُ / شُجْعَانَا
فَعِلَاتُنْ مُتَقِعِلُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ مُتَقِعِلُنْ فَعِلَاتُنْ
ونلاحظ أن وزن التفعيلة الأخيرة هو «فالاتن» وهذا يسمى التشعيت، وهو جائز في
الخفيف والمجتث .

٢ - الصورة الثانية:

تامة (عروضها صحيحة وضربها محذوف «فاعلا») ووزن البيت :

فَعِلَاتُنْ مُسْتَقِعِلُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ مُسْتَقِعِلُنْ فَعِلَا
مثل :

لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تُمْ هَلْ آتَيْنَهُمْ أَمْ يَحُولُنْ مِنْ دُونِ ذَاكَ الرَّدَى
وتقطيعه :

لَيْتَ شِعْرِي / هَلْ تُمْ هَلْ / آتَيْنَهُمْ أَمْ يَحُولُنْ / مِنْ دُونِ ذَا / كَ الرَّدَى
فَعِلَاتُنْ مُسْتَقِعِلُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ مُسْتَقِعِلُنْ فَعِلَا

وقد يدخل الحين في الضرب فيصير «فَعِلَا» مثل :

إِنْ أُمْتُ مَيْتَةً الْمَحِيئِينَ وَجَدَا وَفَوَّادِي مِنَ الْهَوَى حُرَّقُ
فَالْمَنَآيَا مِنْ بَيْنِ آتٍ وَسَارِ كُلُّ حَيٍّ بِرَهْنَهَا غَلَقُ

تقطيع البيت الثاني:

فَلَمَنَّا يَا / مِنْ بَيْنِ أَيْ / وَسَارِنْ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
كُلُّ حَيْنٍ / بِرَهْنَهَا / غَلَقُو
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلَا

٣ - الصورة الثالثة:

تامة (عروضها محذوفة «فاعلا» وضربها محذوف مثلها «فاعلا») وصورة البيت :
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَا
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلَا
مثل :
إِنْ قَدَرْنَا يَوْمًا عَلَى عَامِرٍ
نَنْتَصِفُ مِنْهُ أَوْ نَدَعُهُ لَكُمْ

وتقطيعه :

إِنْ قَدَرْنَا / يَوْمَنْ عَلَى / عَامِرِنْ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَا
نَنْتَصِفُ مِنْهُ / هُوَ أَوْ نَدَعُ / هُوَ لَكُمْ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلَا

ومنه أيضًا مع دخول الخبن في الضرب المحذوف :

يَا غَلِيلًا كَالنَّارِ فِي كَيْدِي
وَجُفُونًا تَذْزِي الدُّمُوعَ أَسَى
لَيْتَ مَنْ شَفَنِي هُوَ رَأَى
غَادَةً نَارِخَ مَحَلَّتْهَا
رُبَّ خَرَقٍ مِنْ دُونِهَا قَذَفِ
مَآ بِهْ غَيْرَ الْجِنِّ مِنْ أَحَدٍ
وَأَغْرَابِ الْفَوَادِ عَنْ جَسَدِي
وَتَبِيعُ الرُّقَادَ بِالسَّهَدِ
زَفَرَاتِ الْهَوَى عَلَى كَيْدِي
وَكَلَّتْنِي بِأَوَعَةِ الْكَمَدِ

تقطيع البيت الأخير :

رُبِّ خَرَقِينَ / مِنْ دُونِهَا / قَذَفِنْ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلَا
مَآ بِهْ غَيْرَ الْجِنِّ مِنْ / أَحَدِي
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلَا

٤ - الصورة الرابعة:

مجزوءة (وعروضها صحيحة وضربها صحيح مثلها) وصورة البيت :

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَعِلُنْ

مثل :

لَيْتَ شِعْرِي مَاذَا تَرَى

تقطيعه :

لَيْتَ شِعْرِي / مَاذَا تَرَى

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَعِلُنْ

ومن ذلك

مَا لِلَّيْلِ تَبَدَّلَتْ

أَرْهَقْتَنَا مَلَامَةً

فَسَلَوْنَا عَنْ ذِكْرِهَا

تقطيع البيت الأول :

مَا لِلَّيْلِ / تَبَدَّلَتْ

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَعِلُنْ

ومن ذلك أيضًا :

أَيُّهَا الرُّكْبُ سَلِّمُوا

وَتُقَضُّوا لُبَانَةً

خَرَجْتُ مَرْزُومَةً مِنَ الْ-

هَيِّ مَا كَتَّيْتُ وَتَزُ

تقطيع البيت الأخير :

هَيِّ مَا كُنْتُ / كَتَّيْتُ وَتَزُ

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَعِلُنْ

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَعِلُنْ

أُمُّ عَمْرٍو فِي أَمْرِنَا

أُمُّ عَمْرٍو / فِي أَمْرِنَا

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَعِلُنْ

بَعْدَنَا وَدَّ غَيْرِنَا

بَعْدَ إِضْحَاحِ عُذْرِنَا

وَتَسَلَّتْ عَنْ ذِكْرِنَا

بَعْدَنَا وَدَّ غَيْرِنَا

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَعِلُنْ

وَقِفُّوا كِي تَكَلَّمُوا

وَتُحْيُوا وَتَغْنَمُوا

بَحْرِ رِيَّا تَجَمَّجَمُ

عُمُ أَنْيِّ لَهَا حَمُ

عُمُ أَنْيِّ / لَهَا حَمُ

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَعِلُنْ

٥ - الصورة الخامسة:

مجزوءة (عروضها صحيحة وضربها مقصور، والقصر هو حذف السابع وإسكان ما قبله مما آخره سبب خفيف، فتتحول «مستفع لن» إلى «مستفعل» ويمكن تحويلها إلى «فعولن») فتكون صورة البيت:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعُولُنْ

مثل:

كُلُّ خَطْبٍ إِنْ لَمْ تَكُـ نُوَا غَضِبْتُمْ يَسِيرُ

تقطيعه:

كُلُّ خَطْبٍ / إِنْ لَمْ تَكُـ نُوَا غَضِبْتُمْ / يَسِيرُ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعُولُنْ

ومن ذلك:

أَشْرَقْتُ لِي بُـدُورُ فِي ظَلَامٍ ثَنِيرُ
طَارَ قَلْبِي بِحُبِّهَا مَنْ لِقَلْبٍ يَطِيرُ
يَا بُدُورًا أَنَا بَا الدَّ هُرَّ عَانٍ أَسِيرُ (م)
إِنْ رَضِيتُمْ بِأَنْ أَمُـ تَ فَمَوِي حَقِيرُ

تقطيع البيت الثالث:

يَا بُدُورَن / أَنَا بَاهَدُ دَهْرَ عَانٍ / أَسِيرُ
فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعُولُنْ

وخلاصة بحر الخفيف أن له خمس صور:

١ - الصورة الأولى: تامة (عروضها صحيحة وضربها مثلها):

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

٢- الصورة الثانية : تامة (عروضها صحيحة وضربها محذوف) :

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَا

٣- الصورة الثالثة : تامة (عروضها محذوفة وضربها مثلها) :

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَا

٤- الصورة الرابعة : مجزوءة (عروضها صحيحة وضربها صحيح) :

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

٥- الصورة الخامسة : مجزوءة (عروضها صحيحة وضربها مقصور) :

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعُولُنْ

٥ - السريع

بحر السريع من الأبحر الثلاثية الوحدة كذلك ، ووحدته تتكرر مرتين ، كل مرة في شطر . وبحسب نظام الدوائر كان يجب أن تكون وحدته هي «مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُفْعُولَاتُ مَفْعُولَاتُ» فتكون صورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُفْعُولَاتُ مَفْعُولَاتُ

ولكن تفعيلة العروض «مفعولات» لا تأتي مطلقاً في الشعر العربي كاملة ؛ لأنه لا يوقف على حركة قصيرة في الشعر دون إشباع ، وقد تأتي في الضرب مع إسكان التاء .

ولهذا البحر استعمال في حالة تمامه ، ويأتي في هذه الحالة على أربع صور . ولا يستخدم هذا البحر مجزوءاً ، بل يستخدم مشطوفاً ؛ أي يذهب نصف البيت ، وله في هذه الحالة صورتان . فمجموع صور هذا البحر ست صور :

١ - الصورة الأولى:

عروضها مطوية (أي يحذف رابعها الساكن) مكسوفة (أي يحذف سابعها المتحرك) فتصير بذلك «مفعولات» إلى «مفعلا» وتُحول إلى «فَاعِلُنْ» . وضربها مطوي (أي يحذف رابعه الساكن) موقوف (والوقوف تسكين الحرف السابع المتحرك) فيصير الضرب «مفعلات» وتُحول إلى «فاعلان» وصورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

مثل :

إِنَّ الثَّانِيْنَ وَبُلَّغْتَهُ قَدْ أَحْجَوْتُ سَمْعِي إِلَى تَرْجُمَانِ

تقطيعه :

إِنَّ نَثْمًا / نِينَ وَبُلًا / لِيَغْتَهَا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

ومن ذلك قول شوقي :

هَلْ تَيَّمَّ الْبَنَانُ فُؤَادَ الْحِمَامِ
أَمْ شَفَّهُ مَا شَفَّنِي فَاثْنَى
يَهْرُهُ الْأَيْكُ إِلَى الْفِهِ
وَتَرَفُّدُ الذُّكْرَى بِأَحْشَائِهِ
كَذَلِكَ الْعَاشِقُ عِنْدَ الدُّجَى

تقطيع البيت الأخير :

كَذَلِكَ لُـ / عَاشِقُ عِنْدَ / دُجَى
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

ومن ذلك :

قَدْ يُدْرِكُ الْمَبْطِئُ مِنْ حَظِّهِ
وَالْخَيْرُ قَدْ يَسْبِقُ جَهْدَ الْحَرِيضِ

تقطيعه :

قَدْ يُدْرِكُ لُـ / مَبْطِئُ مِنْ / حَظِّهِ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

وقول المتنبي :

مَا أَنَا وَالْخَمَرُ وَبَطِيخَةٌ
يَشْغَلُنِي عَنْهَا وَعَنْ غَيْرِهَا
وَكُلُّ نَجْلَاءَ لَهَا صَائِكُ

تقطيع البيت الأول :

مَا أَن وَلَدَ / خَمَرَ وَبَطَ / طِيخَتَنُ سَوْدَاءَ فِي / قَشْرِنَ مِن لَّ / خَيْرُزَانُ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

الصورة الثانية:

عروضها مطوية مكسوفة «فاعِلُنْ» وضربها مثلها مطوي مكسوف ، أي حذف رابعه
وسابعه فصار «فاعِلُنْ» . وصورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
مثل :

هَاجَ الهوى رَسْمٌ بِذَاتِ الْعَضَا مُخْلَوْلُنْ مُسْتَعِجُنْ مُخَوِلُنْ
تقطيعه :

هَاجَ لَهْوِي / رَسْمُنْ بِذَا / تِ لَعَضَا مُخْلَوْلُنْ / مُسْتَعِجُنْ / مُخَوِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
من ذلك قول الشاعر:

تُنِنُنِي عَيْنَاكِ أَنَّ الَّذِي نَصْنَعُهُ مَهْرَلَةً مُحْرِقَةً
وَأَنَّ مَا فِي عُمْرِنَا رَائِعٌ لَا تَلَبُّثُ الْإِيَّامُ أَنْ تَسْحَقَهُ
وَأَنَّنَا نَخْطُو إِلَى قَمَّةٍ بَارِدَةٍ كَالْمَوْتِ مُسْتَغْلِقَةً
مُسْكِنَةً أَلْفَاظُنَا تَرْتَمِي عَارِيَةً جَائِعَةً مُرْهَقَةً
فِي كُلِّ لَفْظٍ كَذِبَةً أَفْسَدَتْ إِيْقَاعَهُ وَرَغَبَةً مُطْرِقَةً

تقطيع البيت الأخير:

فِي كُلِّ لَفْ / ظُنْ كَذِبَتُنْ / أَفْسَدَتْ إِيْقَاعُهُو / وَرَغِبَتُنْ / مُطْرِقَهُ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

ومن ذلك قول حافظ إبراهيم في الحرب اليابانية الروسية :

أَسَاحَةً لِلْحَرْبِ أَمْ مَحْشَرُ وَمَوْرِدٌ لِلْمَوْتِ أَمْ كَوْنُ

وهذه جُنْدُ أَطَاعُوا هَوَى
لِلَّهِ مَا أَفْسَى قُلُوبَ الْآلَى
غَيْرُهُمْ فِي الدَّهْرِ سُلْطَانُهُمْ
قَدْ أَفْسَمَ الْبَيْضُ بِضُلْبَانِهِمْ
وَأَفْسَمَ الصَّفَرُ بِأَوْثَانِهِمْ
فَمَادَتِ الْأَرْضُ بِأَوْتَادِهَا
تقطيع البيت الأول :

أَسَاحَتْنُ / لِلْحَرْبِ أَمْ / مُحْشَرُو
مُتَّفَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
وَمَوْرِدُنْ / لِلْمَوْتِ أَمْ / كَوْنَرُو
مُتَّفَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

٣ - الصورة الثالثة:

عروضها مطوية مكسوفة وضربها أضلَم (والصلَم هو حذف الوند المفقود من آخر
التفعيلة) أي أن «مفعولات» يحذف منها «لات» فيصير الضرب «مفعو» فتكون صورة
البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُو
مثل :

قَالَتْ وَلَمْ تَقْصِدْ لِقِيلِ الْخَنَا
مَهْلَنْ لَقَدْ أَبْلَغْتَ أَشْهَاعِي
تقطيعه :

قَالَتْ وَلَمْ / تَقْصِدْ لِقِيلِ الْخَنَا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
ومن ذلك :

هَلْ نَاشِدُ لِي بِعَقِيْقِ الْحِمَى
عُزَيَّلاً مَرَّ عَلَى الرِّكْبِ
أَفَلَيْتَ مِنْ قَانِصِهِ غِرَّةً
وَعَادَ بِالْقَلْبِ إِلَى السَّرْبِ
مَنْعَمٌ يَعْطِفُ مِنْهُ الصَّبَا
لِعَبِّ الصَّبَا بِالْغُصْنِ الرُّطْبِ

تقطيع البيت الأول :

هَلْ نَاشِدُنْ / لِي بَعْقِيْ- / قِي لِحِمِي
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَأَعْلُنْ
غَزِيْلَانْ / مَرَزَ عَلْ زُ / رَكِيِي
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْ

٤ - الصورة الرابعة :

عروضها مخبولة (اجتمع فيها الخبن والطبي) مكسوفة ، أي أن «مفعولات» حذف منها الثاني والرابع والسابع ؛ فتصير «مُعْلًا» وتحول إلى «فَعْلُنْ» ، ولها ضرب واحد مثلها ، فتصير صورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ
مثل :

النَّشْرُ مِسْكٌ وَالْوُجُوْهُ دَنَا
نِيْرٌ وَأَطْرَافُ الْأَكْفِ عَنْنَمْ

تقطيعه :

أُنْشَرُ مِسْ- / كُنْ وَلُوجُوْ- هُ دَنَا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

ومن ذلك :

يَا صَاحِبَ الدُّنْيَا الْمِحْبَ لَهَا
أَنْتَ الَّذِي لَا يَنْقُضِي تَعْبُهُ

تقطيعه :

يَا صَاحِبَ ذُ/ دُنْيَا لِمِحْبَ- بَ لَهَا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

ومن ذلك قول ابن عبد ربه :

شَمْسٌ تَجَلَّتْ تَحْتَ ثَوْبٍ ظُلَمْ
سَقِيْمَةُ الطَّرْفِ بِغَيْرِ سَقَمْ
ضَاقَتْ عَلَيَّ الْأَرْضُ مُذْ صَرَمَتْ
حَبْلِي فَمَا فِيهَا مَكَانُ قَدَمْ
شَمْسٌ وَأَقْمَارٌ يَطْفُنَ بِهَا
طَوَفَ النَّصَارَى حَوْلَ بَيْتِ صَنَمْ

تقطيع البيت الأخير:

سَمْسُنْ وَأَفْ / سَمَارُنْ يَطْفُ / نَ بَهَا طَوْفَ نَنْصَا / رَى حَوْلَ يَدَ / تِ صَنْمَ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

٥ - الصورة الخامسة:

مشطورة موقوفة (الوقف تسكين السابغ المتحرك) وتكون العروض هي الضرب .
وصورة البيت هي :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَات

مثل :

يَا صَاحِ مَا هَاجَكَ مِنْ رَبِيعِ خَالٍ

تقطيعه :

يَا صَاحِ مَا / هَاجَكَ مِنْ / رَبِيعِ خَالٍ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَات

ومن ذلك قول العجاج :

هَاجَكَ مِنْ أَرْوَى كَرَسِ الْأَسْقَامِ
وَمَنْزِلِ بَالِ كَخَطِّ الْأَقْلَامِ
وَالدَّهْرِ يَهْوِي بِالْفَتَى فِي أَسْوَامِ
إِلَى تَقْضَى أَجَلٍ أَوْ إِهْـرَامِ
وَمِنْ عَنَاءِ الْمَرْءِ طُولُ التَّهْيَامِ

تقطيع البيت الأخير:

وَمِنْ عَنَاءِ / مَرْءِ طُولُ / تَتَهْيَامِ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَات

٦ - الصورة السادسة:

مشطورة مكسوفة ، وهي نفسها الضرب ، وصورة البيت هي :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَا

مثل :

يَا صَاحِبِي رَحِي أَقْلًا عَذِي

تقطيعه :

يَا صَاحِبِي / رَحِي أَقْلًا / لا عَذِي

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَا

وهذه قد تلبس بنوع من الرجز المشطور إذا كانت العروض مقطوعة «مُسْتَفْعِلْ» ، وقد سبقت الإشارة في بحر الرجز أن الخليل بن أحمد كان لا يعد هذا إلا من السريع ولا يعده من الرجز ، وعلى هذا يكون الضرب المقطوع هو نفسه المكسوف .

وخلاصة بحر السريع أن له ست صور :

١ - الصورة الأولى : تامة (عروضها مطوية مكسوفة وضربها مطوي) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُلَا مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُلَات

٢ - الصورة الثانية : تامة (عروضها مطوية مكسوفة وضربها مثلها) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُلَا مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُلَا

٣ - الصورة الثالثة : تامة (عروضها مطوية مكسوفة وضربها أصلم) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَا

٤ - الصورة الرابعة : تامة (عروضها مخبولة مكسوفة وضربها مثلها) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

٥ - الصورة الخامسة : مشطور (عروضها موقوف والضرب هو العروض) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَات

٦ - الصورة السادسة : مشطورة (عروضها مكسوفة والضرب هو نفسه العروض) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَا

٦- المنسرح

بحر المنسرح كذلك من الأبحر الثلاثية الوحدة، وهذه الوحدة تتكرر مرتين في البيت؛ مرة في كل شطر، ووزن هذا البحر بحسب نظام الدوائر العروضية:

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

وتفعيلة «مفعولات» تنتهي بحركة، ولهذا تُوقع دائماً في خطب في أثناء التقطيع العروضي، وعلى من يقطع بيتاً من بحر المنسرح أن ينتبه إلى هذا، ويلاحظ أنها غالباً ما تأتي «مفعولات» مطوية فتصير «مفعلات».

ويستعمل هذا البحر تآمماً ومنهوكاً، والمنهوك هو ما ذهب ثلثاه، أي أن الباقي منه تفعيلتان فقط.

وللمنسرح التام صورتان تكون العروض فيها مطوية:

الصورة الأولى:

عروضها مطوية وضربها مثلها، فتكون صورة البيت:

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

وتحول «مستعلن» إلى «مفتعلن»

مثل:

مَنْ لَمْ يَمِثْ عِبْطَةً يَمِثْ هَرَمًا الموتُ كَأْسٌ وَالْمَرْءُ ذَائِقُهُ

وتقطيعه:

مَنْ لَمْ يَمِثْ / عِبْطَتْنِ يَـ / مِثْ هَرَمَنْ الموتُ كَأْـ / سُنْ وَلِمْـ / ذَائِقُهُ

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

ومن ذلك قول عنترة :

مَنْ يُسَقِّ بِمَسْكٍ وَبَارِدٍ خَصِيرٍ

تقطيع البيت :

مَنْ يُسَقِّ بَعْدَ / لِمَسْكٍ / رِبْقَتَهَا
مُسْتَقْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

يُسَقِّ بِمَسْكٍ / وَبَارِدٍ / دِنْ خَصِيرٍ
مُسْتَقْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

ومن ذلك :

وَصَاحِبٍ كَانَ لِي وَكُنْتُ لَهُ
وَكَانَ لِي مَوْئِسًا وَكُنْتُ لَهُ
كُنَّا كَسَاقٍ تَسْعَى بِهَا قَدَمٌ
حَتَّى إِذَا دَانَتْ الْحَوَادِثُ مِنْ
أَحْوَلٍ عَنِّي وَكَانَ يَنْظُرُ مِنْ

أُشْفَقَ مِنْ وَالِدٍ عَلَى وَلَدٍ
لَيْسَ بَنًا وَخَشَةً إِلَى أَحَدٍ
أَوْ كَذِرَاعٍ نِيَطَتْ عَلَى عَضُدٍ
خَطُوي وَحَلَّ الزَّمَانُ مِنْ عُقْدِي
عَيْنِي وَيَرْمِي بِسَاعِدِي وَيَدِي

تقطيع البيت الثالث :

كُنَّا كَسَا / قِنْ تَسْعَى بِ- / هَا قَدَمُنْ
مُسْتَقْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

أَوْ كَذِرَا / عِنْ نِيَطَتْ ع- / لَى عَضُدِي
مُسْتَقْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

٢ - الصورة الثانية :

عروضها مطوية وضربها مقطوع «مستفعل» فتكون صورة البيت :

مُسْتَقْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

مُسْتَقْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

مثل قول ابن الرومي :

لَوْ كُنْتُ يَوْمَ الْفِرَاقِ حَاضِرَنَا
لَمْ تَرَ إِلَّا دُمُوعَ بَاكِئَةٍ
كَأَنَّ تِلْكَ الدُّمُوعَ قَطُرُ نَدَى

وَهُنَّ يُطْفِئْنَ لَوْعَةَ الْوَجْدِ
تُسْفَحُ مِنْ مُقْلَةٍ عَلَى خَدٍّ
يَقْطُرُ مِنْ نَرَجِيسٍ عَلَى وَرْدٍ

تقطيع البيت الأول :

لو كُنْتَ يَوْ / حَاضِرَنَا وَهُنَّ يَطُ / فَيَنْ لَوَع / ة لَوْجِدِي
مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

ويلاحظ أن هذا البحر لا يجتمع في عروضه وضربه الطي والخين ، بل يتعاقبان ، فإما أن تكون العروض مطوية أو مخبونة ، لأنها لو اجتمعا فيها وقبلها مفعولات وهي آخرها حركة لاجتمعت خمس حركات ، وهذا لا يرد في الشعر . والأكثر أن تكون العروض مطوية .

٣ - الصورة الثالثة:

منهوكة ، والعروض موقوفة (والعروض هي الضرب) فتكون صورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ

مثل :

صَبْرًا بَنِي عَبْدِ الدَّارِ

٤ - الصورة الرابعة:

منهوكة ، وعروضها مكشوفة (والكشف هو حذف السابع المتحرك ، مما آخره وتد مفروق) . فتكون صورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ

مثل

وَيْلُ أُمِّ سَعْدٍ سَعْدًا

وخلاصة المنسرح أن له أربع صور:

١ - الصورة الأولى : تامة (عروضها مطوية وضربها مثلها) :

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

٢- الصورة الثانية : تامة (عروضها مطوية وضربها مقطوع) :

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِل

٣- الصورة الثالثة : منهوكة (عروضها موقوفة والعروض هي الضرب) :

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ

٤- الصورة الرابعة : منهوكة (عروضها مكشوف وهي الضرب) :

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ

٧. المجتث

هذا البحر من البحور الثنائية الوحدة ، وحدته هي «مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ» وتكرر مرتين في البيت . ولكنه بحسب نظام الدوائر يجب أن يكون :
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
ولذلك يقول العروضيون عنه إنه مجزوء وجوياً .

ولهذا البحر صورة واحدة هي :

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومن ذلك :

البَطْنُ مِنْهَا خَمِيصُ وَالْوَجْهُ مِثْلُ الْهَلَالِ
وَالْخَصْرُ مِنْهَا نَحِيلُ وَالْجِيدُ مِثْلُ الْغَرَالِ
قَدْ رَقَّ جِسْمِي عَلَيْهَا حَتَّى غَدَا كَالْخِلَالِ
تقطيع البيت الأول :

البَطْنُ مِنْ / هَا خَمِيصُ وَلَوَجْهُ مِثْ / لُ لِهَلَالِ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومستفعلن في هذا البحر لا يحذف منها الرابع الساكن .

ومن نماذجه :

تُذْنِيكَ زورُ الْأَمَانِي مَنِّي وَتَنَائِي طِلَابَا
وَأَشْتَهِي فِيكَ ذَنْبَا أُبْنِي عَلَيْهِ الْعِتَابَا
حَتَّى إِذَا كَانَ ذَنْبُ فَتَحْتُ لِلْعُذْرِ بَابَا

تقطيع البيت الأول :

تُذْنِيكَ زو/ رُ لَأْمَانِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومن ذلك أيضًا :

في قَرِيَّتِي حَيْثُ يَغْفُو
وَحَيْثُ يَنْهَلُ حُبِّي
فَرَشْتُ أَهْدَابَ عَيْنِي
أَجْتَا حُهَا مِلَّ شَوْقِي
وَذَكَرِيَّاتٍ تَلَوْتُ
وَأَلْفُ أَمِيرٍ غَرِيبٍ
لِيَحْضُدَ اللَّيْلَ شَكْوَى

تقطيع البيت الأخير :

لِيَحْضُدَ لَ/ لَيْلَ شَكْوَى
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

مَنْنِي وَتَنْ/ لَأْي طِلَابَا
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

أَبِي وَأُمِّي تُرَابَا
عَلَى نَراَهَا سَحَابَا
عَلَى الدُّرُوبِ قَبَابَا
دُجَّى وَطِينَا وَغَابَا
عَلَى يَدَيِ أَسْرَابَا
يَدُقُّ بَابَا فَبَابَا
وَرِعْشَتْنَّ وَاعْتِرَابَا

وَرِعْشَتْنْ / وَغْتِرَابَا
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

٨. المقتضب

وصورته على النحو الآتي :

مَفْعُـــــــولاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُـــــــولاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

ولابد في مستفعلن أن تكون «مفتعلن» أي مطوية ، ويكثر جدًا في «مفعولات» أن تكون «مفعلات» مثل :

هَلْ لَدَيْكَ مِنْ فَرَجٍ	يَا مَلِيحَةَ الدَّعَجِ
قَدْ غَرِقْتُ فِي لُجَجِ	عَاذِلِي حَسْبُكُمْ
إِنْ هَوْتُ مِنْ حَرَجِ	هَلْ عَلَيَّ وَيْحُكُمْ

تقطيع البيت الأول :

هَلْ لَدَيْكَ / مِنْ فَرَجِي	يَا مَلِيحَــــةَ / دَدَعَجِي
مَفْعَلَاتُ مُفْتَعِلُنْ	مَفْعَلَاتُ مُفْتَعِلُنْ

ومن ذلك قول أبي نواس^(١) :

يَسْتَخِفُّهُ الطَّرْبُ	حَامِلُ الْهَوَى تَعِبُ
لَيْسَ مَا بِهِ لَعِبُ	إِنْ بَكَى يَحِقُّ لَهُ
وَالْمُحِبُّ يَنْتَحِبُ	تَضْحَكُنْ لَا هَيْبَةَ
صَحَّتْ سِي هِيَ الْعَجَبُ	تَعْجِبِينَ مِنْ سَقَمِي
مِنْكَ عَادَ لِي سَبَبُ	كُلَّمَا انْقَضَى سَبَبُ

(١) ديوانه : ٢٢٧ .

٩. المضارع

وصورته هي :

مَفَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
ولا بد في «مفاعيلن» أن تكون «مفاعيلُ» مثل :
دَعَانِي إِلَى سَعَادَا دَوَاعِي هَوَى سَعَادَا

وتقطيعه :

دَعَانِي إِلَى سَعَادَا دَوَاعِي هَوَى سَعَادَا
مَفَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
وأود أن أقول بعد هذا إن نغمة أي بحر لا تثبت في ذهن الدارس إلا بعد كثير من
المراثة والممارسة وقراءة الشعر المتصلة الصحيحة التي تتذوق نغمته وموسيقاه .

الفصل الثالث

قصيدة التفيلة

«الشعر الحر»

البناء العروضي للشعر الحر:

الشعر الحر هو ذلك اللون الحديث من الشعر الذي ظهر في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، مختلفاً عن الشعر القديم. وكان أول من كتب هذا اللون: الشاعران العراقيان بدر شاكر السياب ونازك الملائكة. وكانت قصيدة «الكوليرا» للشاعرة نازك الملائكة أول قصيدة نُشرت من هذا الشعر، وكان ذلك في سنة ١٩٤٧ وفيها تقول:

طلع الفجرُ
أصغِ إلى وقع خُطى الماشينِ
في صمتِ الفجر، أصغِ، انظر ركب الباكينِ
عشرة أمواتٍ عشرونا
لا تُحصِ، أصغِ للباكِينا
اسمع صوتَ الطفل المسكينِ
موتى، موتى، ضاع العددُ
موتى، موتى، لم يبقَ غدُ
في كل مكان جسد يندبه محزونُ
لا لحظة إخلاد لا صمتُ
هذا ما فعلتُ كفُّ الموتِ

وفي الشهر نفسه من السنة نفسها ، ظهرت قصيدة أخرى للشاعر بدر شاكر السياب .

ومن رواد هذا الشعر الأوائل في مصر: صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي . ومن بعدهما أمل دنقل وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة .

وقد أثار هذا الشعر في الخمسينيات والستينيات ثورة كبرى بين أنصار القديم والحديث ، وكان من أهم من تعرض له الكاتب الكبير عباس محمود العقاد الذي هاجمه هجومًا عنيفًا ، وكان يكتب على القصائد الحرة التي يتقدم بها أصحابها للمجلس الأعلى للفنون والآداب : «يجول إلى لجنة النشر للاختصاص» .

وفي يناير سنة ١٩٦٤ ، قبل أن يرحل عن عالمنا بشهرين فقط لخص رأيه في هذه القضية قائلاً: «أما التفعيلة ، فليست وزنًا يقام عليه عمود الشعر لأنها كلمة لا تتميز من كلمة في اللغة ، وما من كلمة تنطق بها إلا وهي ذات وزن وتفعيل ، بين الفعل والتفعيل والافتعال والاستفعال والمفاعلة والانفعال إلى غير نهاية . وإنما تأتي الأوزان من البحور ، وتأتي البحور ومجزئاتها على أنماط الموشحات في متسع من القول لا يضيق به شاعر مطبوع ، فلا حاجة إلى إلغاء عمود الشعر إلا أن يكون الغرض هدمًا في صورة التجديد المزعوم»^(١).

ثم يعلن خلاصة رأيه في الجديد بأن «القواعد» غير «القيود» ؛ فالقواعد لا غنى عنها في كل فن من الفنون ، ولو كانت فنون الألاعيب ، والقيود هي التي تحجر على اللسان والوجدان ، ويحق للخارج عليها أن يسمى طالب تحرير وتجديد .

وقد صمد أنصار الشعر الحر إلى أن رسخت دعوتهم ، واعترفت الأوساط الأدبية والمؤسسات الرسمية بهذا اللون الجديد . وقد كانت هناك دوافع ثقافية فكرية مختلفة وراء نشأة هذا الشعر، منها ما يرجع إلى نزعات التجديد في الشكل العروضي للقصيدة العربية نفسها ، كالذي تمثل في اختيار بعض الأوزان القصيرة واستحداث بعضها الآخر

(١) عباس محمود العقاد ، رأيي في الشعر (مجلة الشعر، العدد الأول، يناير ١٩٦٤) .

واستدراكه على الخليل بن أحمد، وظهور الموشحات ولها نظامها العروضي الذي يختلف عن نظام القصيدة القديمة. ومنها ما يرجع إلى تأثر الشاعر العربي بالتجديد الذي حدث في موسيقى القصيدة الغربية على أيدي الرمزيين على وجه الخصوص^(١).

ولا نريد أن نعرض هنا للدوافع والأسباب التي دفعت إلى وجود هذا الضرب من الشعر بقدر ما نريد أن نرصد أهم سماته العرضية؛ لأن هناك كثيراً ممن يرفضون هذا اللون الجديد ما يزالون يعتقدون أنه غير موزون، ويعدونه دخيلاً على الشعر.

وأود أن أشير إلى أن هناك اتجاهين مختلفين في النظرة إلى هذا الشعر:

أولهما: يعتقد أصحابه أن هذا الشعر محكوم عليه بالوهن، وأنه لن يزدهر طويلاً. ومن المدهش حقاً أن واحدة من رواده الأوائل، وهي الشاعرة نازك الملائكة، تنبأت في مطالع الحركة الجديدة بأن شعراء غير موهوبين موهبة كافية سوف يكتبون من هذا الشعر الحر، وسوف يؤدي ذلك إلى المساعدة على ضعف هذه الحركة وعدم ازدهارها. ثم عادت فتنبأت بعد ذلك بسنوات بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة، ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الأولى^(٢). على أن ذلك لا يعني - من وجهة نظرها - أنها ستموت، وإنما سيبقى الشعر الحر قائماً ما قام الشعر العربي، وما لبثت العواطف الإنسانية.

والآخر: هناك اتجاه آخر يرى أن الشعر الحر مرحلة انتقالية من نظام الشعر القديم إلى مرحلة يعتمد فيها الشعر العربي على «النبر»، فيصبح شعراً نبرياً مثل الشعر الإنجليزي. ويؤمن بهذه الدعوى الدكتور محمد النويهي، ويبشر بها في كتابه «قضية الشعر الجديد». ويرى أن بحر المتدارك هو المدخل الانتقالي المناسب لهذا اللون الجديد الذي لم يظهر بعد. ولذلك يعيب على نازك الملائكة تشددتها في وضع قواعد للشعر الحر ومحاولة تكييله وتقييده، ويرى أن لا بأس على الشعراء إطلاقاً في قول ما يريدون

(١) انظر د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ١٧٣ - ١٧٨، ونازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٣٧ وما بعدها.

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٤٩.

بالطريقة المنطلقة تلك حتى يصلوا إلى «الشعر النبري»، ولذلك أيضًا يؤثر تسميته «الشعر المنطلق» لا الشعر الحر.

والملاحظ في هذه الأيام أن هناك نوعًا من التراجع في الشعر الحر، ومحاولة العودة لنظام التقفية كما في الشعر القديم عند كثير من الشعراء، بعد أن اجتذبت الحركة الجديدة شعراء كبارًا مثل الشاعر محمود حسن إسماعيل. ويساعد هذا الانحسار وجود بعض الشعراء في العالم العربي كله الذين لا يزالون صامدين أمام هذه الحركة لا يستجيبون لها. ويساعد على ذلك أيضًا أن هناك عددًا آخر من الشعراء الذين لم يتمرسوا بكتابة الشعر القديم وليست لديهم تقاليد، فكتبوا من الجديد أول ما كتبوا، فضعفت قصائدهم فضلًا عن نقصان موهبتهم الشعرية أصلًا. ويساعد على ذلك أيضًا انحسار الشعر عامة أمام ألوان الفنون الأخرى، وذلك لفقدان القراءة والتثقيف من خلال الكتاب، وهذه في حقيقة الأمر قضية قومية يجب التحرك لها والاهتمام بها. ويساعد على ذلك أيضًا ذلك الغموض الذي شاع في الشعر الحر بحيث ساعد على انصراف المتلقين عنه وعدم اهتمامهم به في كثير من الأحيان. وعلى أية حال، هذه قضية أخرى.

وإذا أردنا تسمية دقيقة للشعر الحر؛ فإنه يمكننا أن نختار التسمية التي تسميه «شعر التفعيلة»؛ فهذه التسمية قد تكون قريبة جدًا من الصواب لأنها تصف نظامه العروضي وصفًا فيه كثير من الدقة، وذلك لأن تسميته بالشعر الحر قد أسهمت في جعل بعض الناس يظنون أنه انفلت من كل نظام.

وفي مقابل هذا يمكن أن يطلق على الشعر القديم «شعر البيت». فكما أن القصيدة الحرة تعتمد على «التفعيلة» وحدة للقياس، تعتمد القصيدة القديمة على البيت وحدة للقياس أيضًا، وذلك أن كل بيت في القصيدة القديمة لا بد أن يكون متساويًا مع الأبيات الأخرى. فمثلاً، في أبيات أبي العميش الآتية:

كنت مشغوفًا بكم إذ كنتم دوحة لا يبلغ الطير ذراها
وإذا مدت إلى أغصانها كف جان قطعت دون جناها

فتراخى الأمر حتى أصبحت هملاً يطمع فيها من يراها
لا يراني الله أرعى روضة سهلة الأكناف من شاء رعاها
لا تظنوا بي إليكم رجعة كشف التجرب عن عيني عماها
وصبابات الهوى أولها طمع النفس وهذا متهاها

نجد أن كل بيت فيها متساو تماماً مع البيت الذي قبله والذي يليه في نظامه وترتيب مقاطعه الصوتية وتفعيلاته العروضية غير بعض الزخافات المسموح بها في الشعر، وهي تتمثل في تقصير بعض المقاطع الطويلة فحسب . وإذا عددنا المقاطع الصوتية فسوف نجد أن كل بيت منها مكون من ثلاثة وعشرين مقطعاً صوتياً موزعة بطريقة معينة تكون التفعيلات :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وتقصير المقطع الطويل — وهو المقطع الأول في فاعلاتن — لا يقدح في الحكم بالتساوي ، لأن هذا التقصير يُجبر في إنشاد الشعر فلا يؤثر على الكمية الصوتية للبيت ، ومن هنا لا يؤثر على الكمية الزمنية التي يستغرقها إنشاد البيت الواحد ، ولذلك لا يختل الوزن ويصبح الحكم بتساوي الأبيات قائماً . وهذا هو الذي يجعل البيت هو الوحدة العروضية للقصيد القديمة ، وهذه الوحدة تتكرر في القصيدة الواحدة .

أما في الشعر الحر، أو إن شئت شعر التفعيلة ، فإن حريته تتمثل في ثلاثة أشياء من حيث الشكل ، هي :

أولاً : تحرر الشعر الحر من الالتزام بعدد معين من التفعيلات في البيت الواحد ؛ فليس في الشعر الحر شطران للبيت ، بل البيت سطر واحد قد يكون مكوناً من تفعيلة واحدة أو اثنتين أو ثلاث أو أربع أو أكثر .

وقد حاولت نازك الملائكة أن تقيد «السطر» بألا يزيد في عدد تفعيلاته عن العدد المقرر للبيت في القصيدة القديمة . فإذا كانت القصيدة من بحر الكامل مثلاً ، وتفعيلته هي «متفاعلن» ، فإن السطر في الشعر الحر ينبغي ألا يزيد على ست تفعيلات ؛ لأن

نظام العروض الخليلي يحتم عليه ذلك في الشعر القديم . ولكن هذه المحاولة قوبلت باعتراض كبير، ولم يلتزم بها الشعر على كل حال . ولذلك ، نجد السطر يتضمن عددًا كبيرًا من التفعيلات ، بل إن بعضهم يغالي فيجعل المقطع كله بيتًا واحدًا بحيث يُقرأ كله دفعة واحدة ، وإذا وقف في وسطه فلا يكون الوقف شعريًا ، ولكنه وقف اضطراري لالتقاط النفس ، وهذا الملمح الأخير من الظواهر التي استحدثت أخيرًا في الشعر الحر .

في قصيدة «العائد» لصالح عبد الصبور^(١) يقول فيها :

١ - طفلنا الأول قد عاد إلينا

٢ - بعد أن تاه عن البيت سنينا

٣ - عاد خجلاً حياءً وحزينا

٤ - فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجبينا

٥ - وتعرفنا عليه

٦ - وبكى لما بكينا في يديه

٧ - وارتمى بين ذراعينا وأغفى مطمئناً وغفونا

٨ - وتكسرنا على عينيه ظلاً

٩ - وتهجدنا على مبسمه المزموم أنفاساً نديات وطلاً

١٠ - واستدرنا حوله

١١ - شفقاً أسمر من حول هلال نائم في قلبنا

في هذا المقطع الأول من القصيدة (وقد رُقمت الأبيات) تلاحظ أن البيت الأول ثلاث تفعيلات من فاعلاتن ، والثاني والثالث كذلك ، ولكن البيت الرابع ست تفعيلات ، يليه الخامس مكوناً من تفعيلتين ، والسادس من ثلاث ، والسابع من خمس ، والثامن

(١) ديوان أقول لكم ، ٣٩ .

من ثلاث، والتاسع من ست، والعاشر من تفعيلتين، والحادي عشر من خمس تفعيلات. فعدد تفعيلات كل بيت على الترتيب هو:

٥-٢-٦-٣-٥-٣-٢-٦-٣-٣-٣

وتفعيلة «فاعلاتن» تكون بحر الرمل، ومنه أبيات أبي العميثل السابقة. ولا توجد قصيدة من بحر الرمل في القديم تتكون أبياتها من خمس تفعيلات أو من ثلاث تفعيلات أو من تفعيلتين، ولكن هذا مظهر من مظاهر التحرر العروضي في الشعر الحر.

وفي قصيدة بعنوان «من السجلات العسكرية» للشاعر حامد طاهر^(١)، تجدها تتألف وحدتها من «متفاعلين»، أي أن القصيدة من بحر الكامل، ولكن البيت استطال فيها فشمل المقطع كله، وسوف أنقل منها أربعة مقاطع:

الريح تعزف في ضلوعك غنوة الأفق البعيد،

وأنت منكفى تعد رصاص مدفعك العنيد،

وقد تألق في محارك البريق،

وأطرقت أنفاسك المتلاحقات إلى المدى . .

تشتّم رائحة العدو،

وتستشيط أسى إذا مر المساء بغير زاد

* * *

ويمر قائدك الحبيب عليك، تسأله

- متى تتحركون؟

وأنت نارٌ للجواب،

فلا يبيئك منه غير إشارة خرساء تعلن الانتظار

(١) ديوان حامد طاهر ١٩٦٦.

«ألا هلاكًا لانتظارك»

ثم يُخطرك زميلك بأن نوبتك انتهت

* * *

وتعود ترقد تاركًا عينيك تسرح في السماء ،

تشاهد الحدأ التي تعلو وتهبط

كم يريحك أن تعانق ذكريات صباك

حين أهبت يومًا بالرفاق ليرفعوك إلى هنالك ،

حيث قلب العش والحدأ الصغيرة ،

كيف لم تعلم بأنك حينما أطلقتها كانت ستتمو ،

ثم ها هي في السماء الآن ترقب مصرعك

* * *

وتركت أملك منذ شهر ،

كان عنف الداء قد أودى بنضرتها ، وأسلمها الفراش

تظل تسعل لم يعد يشفي الدواء ،

وحينما ودعتها أحسست أن دموعها كانت بلون الثلج

قلت لأختك المخطوبة : اهتمي بها

سألتك أن تبقى قليلًا ،

- لم يعد في الوقت متسع

وللمت الحقيقية في هدوء

* * *

كل مقطع من هذه المقاطع الأربعة يعد بيتًا واحدًا برغم كتابته على عدة أسطر لأنه لا يمكن كتابته على سطر واحد، وقد حرص الشاعر من الناحية الكتابية على وضع الحركة الإعرابية على الكلمة التي في آخر السطر، ووضع فاصلة، وهذا من جانبه يشير إلى أن البيت لم ينته وعلى القارئ أن يستمر، ثم إن التفعيلة لا تنتهي آخر السطر مطلقًا إلا مرة واحدة في آخر السطر الرابع من المقطع الأول وآخر السطر الخامس من المقطع الرابع فقط، ومن هنا كان البيت الأول (وهو المقطع الأول) من القصيدة مكونًا من إحدى وعشرين تفعيلة، وجاء البيت الثاني في ثنائي عشرة تفعيلة، وجاء البيت الثالث في سبع وعشرين تفعيلة، وجاء البيت الرابع في ست وعشرين تفعيلة.

ثانيًا: تحرر الشعر الحر أو شعر التفعيلة من الالتزام بالقافية، فلم يعد كالشاعر القديم مطالبًا بها حسب نظامها في كل بيت، بل إن الشاعر الذي يكتب من الشعر الحر لا يرى ذلك ضروريًا أو أمرًا واجبًا. وأصبح أمر القافية متروكًا للشاعر نفسه وتجربته، فقد يجيء بها، وقد يلزم نفسه بنظام معين يصنعه هو لها، وقد يتحرر منها. ففي قصيدة صلاح عبد الصبور «إلى أول مقاتل قبل تراب سيناء»^(١) نراه قد التزم القافية، يقول (ولاحظ الكلمات التي تحتها خط):

ثرى ارتجفت شفاهاك عندما أحسست طعم الرمل والحصباء
بطعم الدَّمع مبلولاً

وماذا استطعتم شفتاك عند القبلة الأولى

وماذا قلت للرمل الذي ثرثر في خديك أو كفيك حين انهرت تسبيحًا وتقييلًا

وحين أراق في عينيك شوقًا كان مغلولاً

ومد لعشقتك المشبوب ثوب الرمل محلولا

وبعد أن ارتوت شفتاك

(١) صلاح عبد الصبور: الإبحار في الذاكرة ١٥.

تُراك كشفت صدرك عاريًا بالجرح مطلولا

دَمًا ومسحته في صدرك العريان

وكان الدمع والضحكات مجنونين في سيماك

وكنت تبث، ثم تعيد لفظ الحب مذهولا

* * *

ترى أم كنت مقتصدًا كأنك عابد متبتل يستقبل النفحات

ويبقى السرُّ طيَّ القلب مسدولا

ترى أم كنت ترخي في حبال الصبر حتى تسعد الأوقات

لحين تطول كفك كل ما امتدت عليه الشمس والأمداء

وتأتي أمسيات الصفو والصبوات

يكون الحب فيها كاملاً والود مبذولا

تنام هناك بين ضلوعها ويدوب فيك الصمت والأصداء

ويبدو جسمها الذهبي متكئًا على الصحراء

يكون الشاهدان عليكما ألنجم والأنداء

ويبقى الحب للآباد موصولا

فقد تكررت القافية الأساسية هنا في هذه القصيدة، وهي اللام المطلقة المفتوحة التي تسبقها واو المد، عشر مرات في القصيدة، وهناك قوافٍ جانبية أخرى «الخصباء، والأمداء، والصحراء، والأنداء» خمس مرات، وهناك قافية التاء الساكنة المسبوقة بالألف: «النفحات، والأوقات، والصبوات» ثلاث مرات، ثم الكاف المسبوقة بالألف: «شفتاك، سيماك» وقد تكررت مرتين، وبقي بيت واحد لم تتردد قافيته، وهو:

دَمًا ومسحته في صدرها العريان

حيث لم ترد هذه القافية إلا مرة واحدة فقط ، ففي القصيدة الواحدة خمسة أنواع من القوافي تدرجت على هذا النحو :

اللام المطلقة المردفة بالواو ، مثل «مبلولا» عشر مرات .

الهمزة المقيدة المردفة بالألف ، مثل «الحصباء» خمس مرات .

التاء المقيدة المردفة بالألف ، مثل «النغمات» ثلاث مرات .

الكاف المقيدة المردفة بالألف ، مثل «شفتاك» مرتين .

النون المقيدة المردفة بالألف ، مثل «العريان» مرة واحدة .

وليس بين حروف الروي (اللام والتاء والهمزة والكاف والنون) تقارب صوتي ، لكن إرداف هذه القوافي غير القافية الأصلية بالألف قرّب بينها ، وخاصة أن حرف الروي ساكن بحيث يجعل سكونه صوت المد بالألف أكثر وضوحاً ؛ لأن الصوت المسكن بعدها لا يظهر بوضوح ، وتتلقى الأذن هذه القوافي الإحدى عشرة بطريقة واحدة يكون المد فيها أظهر ما فيها ، وهي بهذا تكاد تتعادل مع القوافي العشر المتفقة .

وتوافق القوافي في هذه القصيدة يعطيها إحساساً بالتماسك ويضيف إليها أبعاداً جديدة يختلط فيها الفرح بالأسى ، والنشوة بالحزن . وقد اختار الشاعر لقصيدته هذا النظام من القوافي ، ولم يفرضه أحد عليه ، ولكنه استجاب في بناء القصيدة لإحساسه الخاص وذوقه الخبير المدرب .

ولا يمكن أن نصوغ نظاماً معيناً لورود القافية ، وهذا متروك لإحساس الشاعر الخاص بالموسيقى ، فقد يكثر منه ، وقد يقل ، وقد يراوح بين أكثر من قافية في القصيدة الواحدة . وقد يكتب بعض الشعراء قصائد دون أن تكون بها قافية واحدة على الإطلاق ، ويكون ذلك مقصوداً من الشاعر بقصد الإيجاء بدلالات معينة تفرضها تجربة القصيدة الخاصة . ومن ذلك قصيدة «مائدة الفرح الميت» للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة^(١) التي يقول فيها :

(١) محمد إبراهيم أبو سنة : أجراس المساء ١٧ .

ينبت ظلي في مرآة الحائط
ينبت ظلُّك في مرآة السقف
نتواجه ، نجلس
نقتسم الصمت وأقداح الشاي البارد
تفصلنا مائدة الفرح المبيت
تتحرك فينا أوراق خريف العام الماضي

وتستمر القصيدة دون أن تتكرر فيها قافية واحدة ، بحيث يوحي ذلك بانفراد كل بيت وحده وانفصاله عن الآخر ، وهذا التباعد مقصود من قِبَل الشاعر ليوحي بالعزلة والوحدة التي يعاني منها الحبيبان اللذان ينمو إحساس كل منهما في اتجاه مخالف ومعاكس للآخر .

ثالثاً: المظهر الثالث من مظاهر حرية الشعر الحر هو التحرر من الالتزام بما يسمى نظام الضرب في القصيدة القديمة . فالقصيدة القديمة أبيات متساوية ، كل بيت شطران ، وآخر تفعيلة في الشطر الأول تسمى الضرب ، ولا بد من التزام ضرب واحد في القصيدة كلها مع العروض الواحدة لكي يتحقق التساوي في الأبيات .

أما في القصيدة الحرة فلا يوجد شطران في البيت ، ومن هنا لا يوجد عروض مستقل ولا ضرب مستقل ، والعروض هي الضرب في القصيدة الحرة ، فأخر تفعيلة هي العروض والضرب معاً . والشاعر الحر لا يلتزم بضرب واحد ، بل ينوّع في الأضرب ، ومثالاً على ذلك بحر الكامل ، فإنه حسب نظام العروض له تسعة أضرب موزعة مع أعاريضه على هذا النحو:

أ- في حالة التمام :

١ - متفاعلن متفاعلن (متفاعلن) . . متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٢ - متفاعلن متفاعلن (متفاعلن) . . متفاعلن متفاعلن متفاعل

٣- متفاعِلن متفاعِلن (متفاعِلن) . . متفاعِلن متفاعِلن متّفا

٤- متفاعِلن متفاعِلن (متّفا) . . متفاعِلن متفاعِلن متّفا

٥- متفاعِلن متفاعِلن (متّفا) . . متفاعِلن متفاعِلن متّفا

ب- في حالة الجزء :

١- متفاعِلن متفاعِلن . . متفاعِلن متفاعِلن

٢- متفاعِلن متفاعِلن . . متفاعِلن متفاعِلن

٣- متفاعِلن متفاعِلن . . متفاعِلن متفاعِلن

٤- متفاعِلن متفاعِلن . . متفاعِلن متفاعِلن

فالضرب في البيت التام إما أن يكون صحيحًا (متفاعِلن) وإما أن يكون مقطوعًا (متفاعِل) وإما أن يكون أحد (متّفا) بتحريك التاء ، وإما أن يكون أحد مضمّرًا (متّفا) بإسكان التاء . وفي البيت المجزوء : إما أن يكون صحيحًا (متفاعِلن) وإما أن يكون مقطوعًا (متفاعِل) وإما أن يكون مرفلا (متفاعِلن) وإما أن يكون مذيلاً (متفاعِلتن) ولا يمكن الجمع في قصيدة واحدة بين أكثر من ضرب ، فالضرب الواحد لا يختلف مطلقًا في القصيدة القديمة .

أما في الشعر الحر فإنه بالرغم من محاولة نازك الملائكة دعوة الشعراء إلى الالتزام بضرب واحد (وهي تسمية تشكيلة) فإنهم لم يلتزموا بذلك ، بل إن دعوتها هذه لاقت كثيرًا من الاعتراض ، واتّهمت بأنها «خليل العصر» وأنها أكثر تقييدًا للشعر والشعراء من عروض الخليل الذي ثار عليه الشعراء^(١).

تقول نازك الملائكة : «وأما الحرية التي يعطيها الشعر الحر للشاعر فإن مقابلها تقييد في التشكيلة ، فيقتصر الشاعر في قصيدته على تشكيلة واحدة لا يتخطاها ، وإنها يعرض

(١) انظر ما كتبه يوسف الخال عن كتاب «قضايا الشعر المعاصر» لنازك الملائكة في مجلة «شعر» العدد ٢٤ ، خريف عام ١٩٦٢ ص ١٣٨ وما بعدها .

هذا التقييد لأسباب جمالية وذوقية ، لأن الموسيقى التي هي قوام كل شعر تضعف بوجود التفاوت في طول الأشرطة بحيث ينبغي للشاعر أن يسندھا ويقويھا بالمحافظة على وحدة التشكيلة ، وبذلك يستطيع الشطر الحر أن يرّنّ ويبعث في وعي السامع لحناً ويخلق له جوّاً شعريّاً جميلاً^(١).

والغريب أن نازك الملائكة نفسها لم تلتزم في شعرها بما حاولت فرضه على الشعراء بدعوى الذوق والجمال .

في قصيدة محمود درويش «عودة الأسير»^(٢)، وهي من بحر الكامل ، نستطيع أن نجد فيها عدداً مختلفاً من الأضرب ، يقول (ولاحظ أن الخط تحت آخر تفعيلة في البيت بصرف النظر عن الكتابة) :

النيل ينسى

والعائدون إليك منذ الفجر لم يصلوا ،

هناك حمامتان بعيدتان ، ورحلة أخرى ، وموت يشتهي الأسرى ، وذاكرتي قوية

والآن ألفظ قبل روعي كل أرقام النخيل وكل أسماء الشوارع

والأزقة سابقاً أو لاحقاً وجميع من ماتوا بداء الحب والبلهارسيا والبنديّة

ما دلني أحد عليك وأنت مصر

قد عانقتني نخلة ، فتزوجتني ، شكلتني ، أنجبتني الحب والوطن

المعذب والهوية

ما دلني أحد عليك ، وجدت مقبرة فنمت

سمعت أصواتاً فقمت

ورأيت حرباً فاندفعت وما عرفت الأبجدية

(١) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص ٩٥ .

(٢) محمود درويش : ديوان «محاولة رقم ٧» ، ١١٧ .

فالضرب هنا يراوح بين «متفاعلاتن» و«متفاعلان» وإذا استمررنا في قراءة القصيدة فسوف نجد أبياتاً تنتهي بضرب صحيح ، مثل :

يا مصر لا كسرى سباك ولا الفراعنة اصطفوك أميرة أو سيده

وخلاصة هذا كله أن الشعر الحر تحرر من ثلاثة أشياء ، هي :

١ - الالتزام بعدد محدد من التفعيلات في البيت الواحد .

٢ - الالتزام بالقافية ، وتركها حسب تجربة الشاعر .

٣ - الالتزام بضرب واحد في القصيدة ، والمزج بين عدة أضرب .

وتبقى بعد ذلك بعض الملاحظات حول النظام العروضي للقصيدة الحرة :

الأولى: هي أن معظم ما كتب من الشعر الحر يدور حول تفعيلات البحور الآتية :

الرجز	مستعلن
المتدارك	فاعلن
المتقارب	فعولن
الكامل	متفاعلن
الوافر	مفاعلتن
الهنج	مفاعيلن
الرمل	فاعلاتن

ومعنى هذا أن الشعراء خرجوا من قيود أكثر اتساعاً ليجدوا أنفسهم وباختيارهم داخل قيود أضيق ، فهم لا يتحركون إلا في إطار سبعة أبحر بدلا من ستة عشر بحراً ، وقارئ الشعر الحر يجد أن بحر المتدارك يغلب على كثير من القصائد ، يليه الرجز . وهذه الأبحر تسميها نازك الملائكة البحور الصافية ؛ لأن نغمتها تحدث من تكرار تفعيلة واحدة .

وقد حاول بعض الشعراء أن يكتبوا من الأبحر الأخرى وهي ذات الوحدة المركبة وتسمى المزدوجة ، أي التي تتألف وحدتها الموسيقية من تفعيلتين أو أكثر ، وهي : الطويل والبسيط والسريع والمنسرح والخفيف والمديد والمجتث والمقتضب والمضارع ، فكتب بدر شاكر السياب قصيدة من بحر البسيط بعنوان «غربة الروح» يقول فيها :

يا غربة الروح في دنيا من الحجر (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن)
والثلج والقار والفولاذ والضجر
يا غربة الروح لا شمس فأتلق
فيها ولا أفق
يطير فيها خيالي ساعة السحر
نار تضيء الخواء البرق يحترق
فيها المسافات تدنيني بلا سفر
من نخل جكيور أجني داني الثمر
نار بلا ثمر

وكتب أيضًا من بحر الطويل على غرار الشعر الحر إذ يقول:
أغانيه أنسام وراعيه مزهر (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن)
وفي عالم الأحلام من كل دوحة
تلقاك معبر (فعولن مفاعلن)

وكتب عبد المعطي حجازي من بحر السريع قصيدته: «مرثية لآعب سيرك»^(١):
في العالم المملوء أخطاء
مطالب وحدك ألا تخطئا
لأن جسمك النحيل
لو مرة أسرع أو أبطأ
هوى وغطى الأرض أشلاء

وهناك قصائد لأحمد عبد المعطي حجازي تصرف فيها تصرفًا كبيرًا في بحر الخفيف
والبسيط، ومن هذه القصائد قصيدته «طلل الوقت» التي تصرف في بحر الخفيف في
بنائها، وهي قصيدة حرة^(٢). وفي ديوانه «أشجار الأسمت» عدد من القصائد يحمل

(١) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ٥٢٥.

(٢) انظر الدراسة التي كتبها عن هذه القصيدة في مجلة فكر وإبداع، العدد الثاني، ١٩٩٩.

هذا التصرف . وكذلك فعل فاروق شوشة في عدد من قصائد ديوانه «سيدة الماء» حيث نجد عددًا من القصائد من بحر الخفيف وهي قصائد حرة تصرف فيها في نظام البحر على غير المعهود .

الثانية: يلجأ بعض الشعراء إلى المزج بين بحرین في القصيدة الواحدة هروبًا من رتابة البحر الواحد من جانب ، واستجابة لإيقاع التجربة من جانب آخر . في قصيدة «أصوات من تاريخ قديم» لفاروق شوشة^(١) يمزج الشاعر بين بحري الرجز والمتدارك ويرأوح بينهما في مقاطع القصيدة ، ويحتاج هذا الصنيع من الشعراء إلى تفسير نقدي يقوم به نقاد الأدب^(٢) .

الثالثة: هناك بعض الشعراء يمزجون بين مقطوعات من الشعر المكتوب بالطريقة التقليدية ، أي بطريقة الأبيات ، وطريقة الشعر الحر في القصيدة الواحدة ، وقصيدة «رثاء المالكي» لأحمد عبد المعطي حجازي^(٣) ، وهي قصيدة تبدأ عمودية ثم ينتقل إلى الشعر الحر ويرأوح بعد ذلك بين النوعين . ومطلع هذه القصيدة :

ذكراك عيد يهيج الحزن والفرح . . . يا من رأى شعبه إغفاه فصحا

وهي من القصائد التي كتب بعضها من بحر البسيط وبعضها بطريقة الشعر الحر .

ومهما يكن من أمر ، فإن الشعر الحر شعر موزون له طرائقه الخاصة في التعبير عن التجارب الشعرية ، غير أنه يسلك في وزنه سلوكًا مغايرًا لسلوك الشعر القديم ، وهو في تطور مستمر ولم يستقر بعد على أنماط ثابتة يمكن التقييد لها ، وأقصى ما يمكن أن يقال فيه إنه يتخذ من التفعيلة - لا البيت - وحدة قياس صوتية يتصرف فيها حسبما يقتضيه النفس الشعري وقدرة الشاعر على الإبداع^(٤) .

(١) راجع القصيدة في الأعمال الكاملة الجزء الأول ص ٢٨ .

(٢) انظر كتابي : اللغة وبناء الشعر .

(٣) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي : ٣٠٦ .

(٤) راجع كتابي : الجملة في الشعر العربي (مكتبة الخانجي ١٩٩٠) لتقف على دراسة أنماط الشعر الحر من حيث الوزن والتقفية .

الباب الثاني

القافية في القصيدة العربية

مدخل

في شعرنا العربي، تقوم القافية مع الوزن بوضع إطار معين للشعر، وللقافية دور كبير في تحديد بنية البيت من حيث التركيب والإيقاع معًا.

وقد درس القدماء القافية، وقدموا كل ما يتعلق بها من أجل أدائها للدور المنوط بها في الشعر، وعرفوا الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى الذي له معنى. ولكي يستقيم فهم الشعر القديم، لا بد من معرفة نظامه العروضي ونظام القافية فيه من حيث حدودها ومعرفة ما يصلح أن يكون رويًا وما لا يصلح، ومن حيث معرفة حركاتها وعيوبها وما يقع فيه بعض الشعراء مما يؤخذ عليهم.

وقد تطور الشعر العربي، ووجد ما يسمى بشعر التفعيلة أو الشعر الحر، وتخلّى الشعراء عن القافية الموحدة في القصيدة، وأصبح للقافية نظام جديد يخدم القصيدة الجديدة.

وفي هذا الباب، أحاول أن أقدم الشق الثاني للنظام العروضي للقصيدة العربية، وقد ختمت هذا الباب بفصل عن القافية في الشعر الحر، لعله يضيء بعض جوانبها فيه.

الفصل الأول القافية ودورها في بناء الشعر

١ - المصطلح:

مصطلح «القافية» مصطلح قديم ، يرتبط بالشعر منذ عرفته العربية ؛ لأن القافية أوضح ما في البيت الشعري ، وعندها ينتهي ، وتتركز فيها العناية . وإذا كان «البيت» عددًا متساويًا من المقاطع الصوتية المنظمة بطريقة مخصوصة بحيث يتساوى كل بيت في القصيدة مع الآخر، فإن القافية تشتمل على «المقطع المتحد»^(١) في القصيدة كلها في أواخر الأبيات ، ففي قول حاتم الطائي :

وَعَاذَلْتَنِ هَبْأَ بَعْدَ هَجَعَةٍ	تلومان متلافًا مُفِيدًا مُلَوِّمًا
تَلُومَانِ لَمَّا غَوَّرَ النَجْمُ ضَلَّةً	فَتَى لَا يَرَى الْإِنْفَاقَ فِي الْحَقِّ مَغْرَمًا
فَقُلْتُ وَقَدْ طَالَ الْعِتَابُ عَلَيْهِمَا	وَأُوْعِدْتَانِي أَنْ تَبِينَا فَتَصْرَمَا
أَلَا لَا تَلُومَانِي عَلَى مَا تَقَدَّمَا	كَفَى بِصُرُوفِ الدَّهْرِ لِلْمَرْءِ مُحْكِمًا
فَإِنْكَمَا لَا مَا مَضَى تَدْرِكَانِهِ	وَلَسْتُ عَلَى مَا فَاتَنِي مُتْنَدِمًا
تُحْلِمُ عَنِ الْأَدْنَى وَاسْتَبَقِ وَدَّهَمُ	وَلَنْ تَسْتَطِيعَ الْحَلْمُ حَتَّى تُحَلِّمَا
وَنَفْسُكَ أَكْرَمَهَا فَإِنَّكَ إِنْ تَهْنُ	عَلَيْكَ فَلَنْ تَلْقَى لَهَا الدَّهْرَ مُكْرِمًا
أَهْنُ فِي الَّذِي تَهْوَى التَّلَادَ فَإِنَّهُ	يَصِيرُ إِذَا مَا مِتَّ نَهْبًا مَقْسَمًا

تجد أن المقطع الذي يتكرر مكرراً في نهاية كل بيت هو المقطع «مَا» وهذا المقطع هو أبرز

(١) المقطع الصوتي : هو الكمية الصوتية التي لا يمكن تقسيمها أو فصلها ، فهو كتلة صوتية واحدة تنطلق دفعة واحدة ، فكلمة «فَقَا» مثلاً مكونة من مقطعين ، الأول هو «قَ» والثاني هو «فَا» ، ولا يمكن قسم كل منهما إلى أقل من هذه الكتلة الصوتية المنطوقة .

أجزاء القافية . وهكذا كل قصيدة من هذا النمط من الشعر . وفي قول لبيد بن ربيعة العامري :

عَفَّتِ الدِّيَارُ محلُّها فمُقَامُهَا بَمْنَى تَابَدَ عَوْلُهَا فِرْجَامُهَا
فمَدَانِعُ الرِّبَانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الْوَحْيُ سِلَامُهَا
دِمْنٌ تَجَرَّمُ بَعْدَ عَهْدٍ أَنْيَسَهَا حَجَجٌ خَلَوْنَ حَلَالُهَا وَحَرَامُهَا
رَزَقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابِهَا وَذُقُّ الرِّوَاعِدِ جَوْدَهَا وَرَهَامُهَا
نجد أن المقطعين الأخيرين من كل بيت «م/ها» مع جزء من المقطع السابق عليها، وهو الفتحة الطويلة - أو الألف - لا بد أن تتكرر في أبيات القصيدة كلها (أمها) ولا بد أن تكون الميم مضمومة متصلة بضمير الغائبة المؤنثة . والقصيدة ثمانية وثلاثون بيتاً دون أن تتكرر كلمة من الكلمات التي تضم هذه المقاطع .

ولأن كل قافية في القصيدة تقفو سابقتها، أي تتبعها، سميت قافية . فهي بوزن فاعلة، مأخوذة من قولك: قفوت فلاناً، إذا تبعته، وقفا الرجل أثر الرجل، إذا قصه . أو لأنها تأتي في آخر البيت سميت كذلك، ومن ذلك قافية الرأس: مؤخره، ومنه الحديث الشريف: «يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم إذا نام ثلاث عقد، فإذا قام من الليل فتوضأ انحلت عقدة . . .» .

وقيل سميت قافية لأن الشاعر يتبعها ويطلبها، فهي إذن فاعلة بمعنى مفعولة، أي مَقْفُوءَةٌ . ولعل هذا المعنى يتأكد بقول بعض الشعراء أنفسهم حين يكشفون عن شيء من معاناتهم في طلب القوافي والسهر عليها . يقول سويد بن كراع:

أَبَيْتُ بِأَبْوَابِ الْقَوَافِي كَأَنَّمَا أَصَادِي بِهَا سَرَبًا مِنَ الْوَحْشِ نَزَعَا
أَكَالَتْهَا حَتَّى أَعْرَسَ بَعْدَمَا يَكُونُ سَحِيرٌ أَوْ بُعِيدٌ فَأَهْجَعَا
ويروي ابن جني في خصائصه قول الشاعر:

أَعْدَدْتُ لِلْحَرْبِ الَّتِي أُعْنَى بِهَا قَوَافِيًا لَمْ أَعْنِ بِأَجْتِلَايَا
حَتَّى إِذَا أَذْلَلْتُ مِنْ صَعَابِهَا وَاسْتَوْقَفْتُ لِي صَحْتٍ فِي أَعْقَابِهَا
وبعضهم يطلق القافية على القصيدة كلها أخذاً من قول القائل:

وقافية مثل حدّ السنا ن تبقى ويذهب من قالها
وقال بعضهم: القافية هي البيت، محتجاً بقول سُحيم عبد بني الحسحاس:
أشارت بمدراها وقالت لتربها أعبدُ بني الحسحاس يُزجي القوافيا
وبقول حسان بن ثابت:

فنحكم بالقوافي من هجانا ونضرب حيث تختلط الدماء
والذين يطلقون على القصيدة أو على البيت القافية يسمون الكل باسم الجزء، وهذا
معروف شائع، ويفسره ابن جني بأنه على إرادة «ذو القافية»، فهو في رأيه على تقدير
مضاف محذوف. ويرى ابن رشيق أن هذا اتساع ومجاز^(١).

أما «القافية» بوصفها مصطلحاً خاصاً بجزء معين من البيت الشعري، فقد اختلف
الدارسون حول تحديدها من حيث بدايتها ونهايتها على آراء:

١ - منهم من جعل القافية آخر جزء من البيت، أي ما يوازي آخر تفعيلة في البيت.
قال أبو القاسم عبد الرحمن الزجاجي: بعض الناس من العلماء يرى أن القافية
حرفان^(٢) من آخر البيت، وحكى أنهم سألوا أعرابياً وقد أنشد:

بناتٌ وطأً على خدّ الليل

ما القافية؟ فقال: «خد الليل». وهذه الإجابة تشير إلى أن «خد الليل» تساوي التفعيلة
الأخيرة من تقطيع هذا البيت:

بناتٌ وطأً / طأئُ على / خدِ لَلَيْلِ

ويعلق ابن رشيق على تحديد الزجاجي قائلًا: ولا أدري كيف قال أبو القاسم هذا!
لأن «خد الليل» كلمتان وليستا حرفين إلا اتساعاً. وهذا هو آخر جزء (تفعيلة) من
البيت على قول من قاله. ولو قال قائل: إن الأعرابي إنما أراد الياء واللام من «الليل» على

(١) انظر العملة لابن رشيق، ١٥١/١ وما بعدها.

(٢) الحرف هنا بمعنى الكلمة، وهذا استعمال قديم، ومراده بالحرفين في آخر البيت: الكلمتان
الأخيرتان منه.

مذهب من يرى القافية حرفين من آخر البيت - لكان وجهًا سائغًا ؛ لأن الأعرابي لا يعرف حروف التهجي فيقول : القافية الياء واللام من الليل ، فكرر اللفظ ليفهم عنه (١) .

ويتضمن هذا النص تحديدًا آخر للقافية بأنها الحرفان الأخيران من البيت على تفسير ابن رشيقي لكلام الأعرابي الذي أورده الزجاجي .

٢ - هناك من يرى أن القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت وشيء قبلها ، واحتج بقول الأعرابي السابق ، ويفسره أبو الحسن الأخفش بقوله : كأنه يريد الكلام الذي في آخر البيت قل أو أكثر . ويعلق التنوخي على هذا الرأي بقوله : وهذا قول ضعيف (٢) .

٣ - يذهب الأخفش الأوسط ، سعيد بن مسعدة إلى أن القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت ، واحتج بأن قائلًا لو قال لك : اجمع لي قوافي تصلح مع «كتاب» لأتيت له بـ «شباب» و«رباب» و«لعاب» و«ركاب» وما أشبه ذلك .

ورجح بعضهم مذهب الأخفش بأن العرب يقولون البيت حتى إذا لم يبق منه إلا الكلمة الأخيرة قالوا : بقيت القافية . ويقول ابن جني : إذا جاز أن تسمى القصيدة كلها قافية ، كانت تسمية الكلمة التي فيها القافية أجدر . ويقول ابن رشيقي : «وهر المتعارف عليه بين الناس اليوم ، أعني قول الأخفش» .

ولكن هذا الرأي غير مرضٍ عند كثير من الباحثين ، ولا شك في أنه مقدوح فيه كما يقول الدماميني ، وقد اعترضه ابن جني بأن الاتفاق قائم على أن في القافية قافية يقال لها : المتكاوس ، وهو ما توالى فيه أربعة أحرف متحركة بين ساكنين ، نحو «فَعِلْتُ» المخبول ، وذلك قول العجاج :

قَدْ جَبَرَ الدِّينَ الْإِلَهَ فَجُبِرَ

ألا ترى أن قوله «هُ فَجُبِرَ» وزنه «فَعِلْتُ» وقد سُلِّم أنه قافيته مع تركبه من كلمتين

(١) السابق ١/ ١٥٣ .

(٢) كتاب القوافي لأبي يعلى التنوخي : ٣٥ .

وبعض أخرى؟ والكلمتان المشار إليهما هما الفاء والفعل جُبر، وبعض الأخرى هو الهاء من كلمة «الإله».

وقال الصفاقسي: إن تسمية هذه الكلمات قوافي إنما هو بالمعنى اللغوي، وليس محل النزاع؛ لأن نزاعهم ليس في مسمى القافية لغة ولا فيما يصلح على أنه قافية، وإنما النزاع في القافية المضاف إليها العلم في قولهم «علم القافية» ما المراد بها؟ ولئن سلم فلم لا يجوز أن يكون ذلك لأن القافية لا تخرج عن تلك الكلمات؟ إنما لأنها هي القافية إذا اجتمع فيها ما ذكرناه، أو بعضها إذا كان فيها بعضه أو تشتمل عليه وتزيد إن كانت أكثر منه^(١).

٣- يرى الفراء أن القافية هي حرف الروي (سوف يأتي تعريف الروي) وأتبعه على ذلك أكثر الكوفيين. وليس هذا القول بصحيح؛ لأنه لو كان صحيحاً لحاز في قصيدة واحدة: فجر، وفاجر، وفجور، ومنفجر، وانفجار، ومفجر، ومفجّر، ومفجور. وهذا لا يكون أبداً، مع أن هذه الكلمات السابقة تنتهي كلها بحرف الراء، ولذلك خالف الفراء من الكوفيين أبو موسى الحامض، فقال: القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت. وهذا - كما يقول ابن رشيق - كلام مختصر مليح الظاهر، إلا أنه - إذا تأملته - كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان.

٤- يحدد الخليل بن أحمد القافية بأنها: من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. والقافية على هذا الرأي - وهو الصحيح - تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين.

فتكون كلمة كقول امرئ القيس:

على العقب جياش كأن اهتزامه إذا جاش فيه حَيْثُهِ عَلِيٍّ مِرْجَلِي
فالقافية هنا «مِرْجَلِي» من الياء الساكنة الناتجة عن الإشباع (سوف يأتي اسمها) إلى الميم المتحركة قبل الراء الساكنة.

(١) انظر العيون الغامزة للدمامي ٢٣٩.

وقد تكون بعض كلمة كقول امرئ القيس أيضاً :
 يزل الغلام الخف عن صهواته ويُلوي بأثواب العنيف المُثَقِّل
 فالقافية من الثاء إلى آخر البيت «ثَقِّلِي» .
 وقد تكون كلمتين كقول امرئ القيس :
 مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل منْ علي
 فالقافية «مِنْ علي» من أول الميم المتحركة إلى الياء الساكنة الناتجة عن إشباع لام
 «علي» .

وقد تكون أكثر من كلمتين ، كقول العجاج :
 قد جَبَرَ الدِّينَ الإِلَهَ فَجَبَرُ
 فالقافية من اللام في «الإله» إلى الراء في «فجبر» .

ويعد رأي الخليل هو الأرجح ، يقول ابن رشيق : «ورأي الخليل عندي أصوب ،
 وميزانه أرجح» لأنه مبني على أساس صوتي إذ تتداخل القافية مع مقاطع البيت كلها
 سواء أكانت مقاطع القافية في بعض كلمة ، أم في كلمة أو كلمتين ، فالأساس هنا هو
 التوالي المقطعي . وقد قال ابن رشيق ما قاله عن ترجيح رأي الخليل في مقارنة بين رأيي
 الخليل والأخفش ، يقول فيها : لأن الأخفش إن كان إنما فر من جعله القافية بعض
 الكلمة دون بعضها ، فقد نجد من القوافي ما يكون فيها حرف الروي وحده القافية على
 رأيه ، فإن وزن معه ما قبله فأقامهما مقام كلمة من الكلمات التي عدها قوافي كان قد
 شَرَك في القافية بعض كلمة أخرى مما قبلها ، فإذا جاز أن يشترك في القافية كلمتان - لم
 يمتنع أن تكون القافية بعض كلمة ، مثال ذلك ما شاكل قول أبي الطيب :

طوى الجزيرة حتى جاءني خبرٌ فرعْتُ فيه بآمالي إلى الكذبِ
 حتى إذا لم يدع لي صدقهُ أملاً شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي
 فالقافية في البيت الأول على قوله «الكذب» لولا أن الألف فيه ألف وصل نابت عنها
 لام «إلى» . فإن قال إن القافية في البيت الثاني «يشرق بي» رجع ضرورة إلى مذهب الخليل

وأصحابه ؛ لأن القافية عنده في هذا البيت من الياء التي للوصل - وهي هنا ضمير المتكلم - إلى شين «يشرق» مع حركة الياء التي قبلها في أول الكلمة . وإن جعل القافية باء الخفض التي في موضع الروي وياء الضمير التي قامت مقام الوصل - رجع إلى قول من جعل القافية حرف الروي ، وهو خلاف مذهبه ، وليس بشيء^(١) .

والحق أن معيار الأخفش في جعل الكلمة الأخيرة هي القافية معيار لا يطرد ؛ لأن الكلمات غير متساوية في وزنها وبنيتها ، بل تختلف من كلمة لأخرى ، كما وضّح في بيتي المتنبي ، حيث لم تتساو كلمتا القافية في البيتين . ومن هنا ، استطاع ابن رشيق أن يلزمه الحجة . أما معيار الخليل بن أحمد الذي يحدد به القافية فهو معيار موضوعي يطرد ويستقيم ؛ لأنه - كما أشرت من قبل - أساس صوتي يعتمد على التنظيم المقطعي للبيت في قصيدته ، والتنظيم المقطعي هو أساس الوزن واستقامته ، وليست الكلمة هي الأساس ، لاختلاف الكلمات وعدم تساوقها فلا تصلح أن تكون معياراً في العروض والقافية . ومن هنا قيل إن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر .

نخلص إلى أن رأي الخليل بن أحمد في تحديد القافية هو الرأي الذي يعتمد على معيار يناسب الشعر . ولا عجب في ذلك ، فالخليل هو أول من وضع أسس علم العروض واستخلص قوانينه من الشعر العربي ، ولذلك نستطيع أن نقول إن الآراء الأخرى لا تطرد ولا تستقيم ما عدا رأي من يقول : إن القافية ما يلزم الشاعر تكراره في كل بيت ، لأن هذا الرأي في جوهره هو رأي الخليل بن أحمد . وقد رأينا أن قول الأخفش بأن القافية هي الكلمة الأخيرة هو تحديد لغوي وليس تحديداً علمياً فنياً ، وأما الآراء الأخرى فقد تدخل باعتبار تحت رأي الخليل ، وذلك إذا كانت القافية كلمة أو كلمة وبعض كلمة أو ما يساوي التفعيلة الأخيرة في البيت ، وقد تخرج عن رأي الخليل باعتبارات أخرى . وأما الرأي القائل بأن القافية هي حرف الروي فهو رأي لا يمكن اعتباره صحيحاً - كما أوضحنا من قبل - إلا إذا كان صاحبه يطلق حرف الروي بوصفه أظهر حروف القافية على القافية كلها ، فهو من قبيل الاتساع والمجاز وليس من قبيل التحديد العلمي

(١) العملة لابن رشيق ، ١/ ١٥٢ ، ١٥٣ .

الصحيح ، ولهذا قال السكاكي : «والميل من هذه الأقوال إلى قول الخليل ؛ لوقوفه على أنواع علوم الأدب نقلاً وتصرفاً واستخراجاً واختراعاً ، ورعاية في جميع ذلك لما يجب رعايته أشدَّ حدٍّ ما شق فيه أحدٌ غباره»^(١).

ويترتب على اختيار رأي الخليل لتعريف القافية من أنها لا بد من أن تشمل على ساكنين - تقسيمٌ أنواعها كما سوف نرى فيما بعد .

٢ - دور القافية وخصوصيتها:

يتبع الشعر العربي منذ ظهوره قافية موحدة في القصيدة الواحدة ، ولا يخالف بين القوافي ، وحركة حرف الروي واحدة في كل بيت من أبيات القصيدة . وكما تعتمد القصيدة في بنائها العروضي على وزن موحد ، تعتمد على قافية موحدة . والتداخل بين الوزن والقافية ضروري ؛ لأن القافية جزء من البيت . ولا يعد الشعر العربي شعراً إلا إذا كان مُقَفًى ، ومن هنا جاء في تعريف الشعر بأنه كلام موزون مُقَفًى يدل على معنى . ويقول ابن سينا : «فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمُقَفًى»^(٢) . ولذلك حافظوا على اطراد حركة الروي حتى تتساوى أواخر الأبيات ، «لأن الشعر موضع التزم والغناء وترجيع الصوت ولا سيما في أواخر الأبيات»^(٣) . وبالعكس بعضهم في ذلك حتى إنهم يطلبون إلى الشاعر أن يلتزم حركة ما قبل الروي أيضاً ليكون ذلك أدعى لاتفاق الصوت ومجانسة الحركة . ويقول أبو الفتح ابن جني : «ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع (أي نهايات الأبيات) . . . وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عنايةً به ومحافظةً على حكمه»^(٤).

ويمكن أن نرصد عددًا من أنواع الاهتمام بالقافية في القصيدة شكَّلتها تقاليد الشعر العربي القديم ونظرة الدارسين إليه :

(١) المفتاح للسكاكي : ٢٣٨ .

(٢) جوامع علم الموسيقى لابن سينا : ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٣) شرح شافية ابن الحاجب للرضي : ٣١٦ / ٢ .

(٣) الخصائص لابن جني : ٨٤ / ١ .

١ - من مظاهر الاهتمام بالقافية - فضلاً عن اطرادها على نسق واحد في القصيدة - أن الوقف عليها له سمات خاصة تختلف عن الوقف في الكلام انطلاقاً من أن آخر القافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمس، والحشد عليها أوفى وأهم - على حد تعبير ابن جني . وقد جوزوا في القافية الإتيان بها سمي حروف الإطلاق، أي الألف والواو والياء، وهي المتعينة من بين الحروف للتريد والترجيع الصالحة له، «فمن ثمّ تلحق في الشعر لقصد الإطلاق كلمات لا تلحقها في غير الشعر، نحو قوله :

قفَا نَبِكْ مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِي

ولا تقول : مررت بَعْمَرِي ، إلا على لغة أزد السراة . ونحو قوله :

أَذْنَتْنَا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ وَ

ولا تقول : جاءتني أَسْمَاءُ . ونقول في الشعر: الرَّجُلُ، وَالرَّجُلِي، وَالرَّجُلَا . ولا يجوز ذلك في غير الشعر في شيء من اللغات . وكذا قوله :

وَمَسْتَلِّمْ كَشَفْتُ بِالرَّمْحِ ذَيْلَهُو أَقَمْتُ بَعْضُ ذِي شَقَائِقَ مَيْلَهُو

فجاء بالصلة (أي إشباع حركة الهاء) بعد هاء الضمير، ولا يجوز ذلك إذا وقفت عليه في غير الشعر، نحو «جاءني غلامه»^(١). وهناك وجوه أخرى للوقوف في الشعر، بعضها سائغ مقبول يُوافق قواعد الشعر الخاصة، وبعضها يجوز بترخص أطلقوا عليه الضرورة الشعرية .

ويقول سيبويه في باب وجوه القوافي في الإنشاد : «أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون ولا ينون ؛ لأنهم أرادوا مدَّ الصوت ، وذلك قولهم ، وهو لامرئ القيس :

قفَا نَبِكْ مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِي

وقال في النصب ليزيد بن الطثرية :

فَبِتْنَا تَحِيدُ الْوَحْشَ عَنَا كَأَنَّا قَتِيلَانِ لَمْ يَعْلَمْ لَنَا النَّاسَ مَصْرَعَا

(١) شرح الشافية للرضي : ٣١٦/٢ ، ٣١٧ . وانظر تفصيل هذا في كتابي : الجملة في الشعر العربي ، الفصل الثاني (مكتبة الخانجي ١٩٩٠) .

وقال في الرفع للأعشى :

هريرة ودّعها وإن لام لأمؤ

هذا ما ينون فيه ، وما لا ينون فيه قولهم لجرير :

أقلى اللوم عاذل والعتابا

وقال في الرفع لجرير :

متى كان الخيام بذى طلوح سُقيت الغيث أيتها الخيامو

وقال في الجر لجرير أيضا :

أيها منزلنا بنعف سويقية كانت مباركة من الأيامي

وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروي لأن الشعر وُضع للغناء والترنم^(١).

فالإطلاق خاص بالشعر وحده ، ولا يكاد يسمح به فيما عداه^(٢). ولعل السبب في إجازة الإطلاق في القوافي بالإضافة إلى ما أشاروا إليه من الغناء والترنم والمد الذي يؤدي إلى نبر كلمة القافية نبرا دلاليا هو جهازة كلمة القافية وإظهارها والتركيز عليها تركيزا دلاليا ناتجا عن التركيز الصوتي ولذلك ينبغي عند تفسير الشعر الاهتمام بهذا التركيز الذي يستلقت الأسماع. وإذن، كلمات القوافي في القصيدة ذات دلالات مكثفة تحتاج إلى كشف دورها في بنية القصيدة. وهنا يختلف دور القافية في الشعر القديم عنه في الشعر الحر.

٢- لما كانت القافية وقوفا عليها، وكان الوقف عليها يسلك مسالك تختلف عن الوقف على مثلها من متثور الكلام، وأدى ذلك إلى جهازة الصوت بها لوجود حرف الإطلاق؛ استلفاتا للأسماع وتنبها للأذهان إلى دلالة هذه الكلمة الموقوف عليها. طلب البلاغيون «أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج»، واستحسنوا أن يكون البيت

(١) سيبويه : ٤ / ٢٠٤ - ٢٠٦ ..

(٢) انظر: اختلاف القراءات في إثبات الألف وقفا وعدم إثباتها في قوله تعالى : ﴿وتظنون بالله الظنونا﴾ [الأحزاب : ١٠] وكذلك الرسولا والسبيلا في الآيتين ٦٦ و ٦٧ من السورة نفسها ، في: السبعة في القراءات لابن مجاهد ٥١٩ ر ٥٢٠ . وتفسير القرطبي ٥٢٢٧ وما بعدها .

الأول في القصيدة مصرّعا، فيصير مقطع المصراع الأول أو نهايته في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، «فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه»^(١). وكان الشاعر إذا خالف بين قافية الضرب وقافية المصراع الأول في افتتاح القصيدة يقال عنه إنه قد أخلف، كما قال ذو الرمة:

ألا يا أسلمي يا دارَ ميِّ على البلى ولا زال مُنهلاً بجرعائك القطرُ

فكأنه لما قال «على البلى» وعد بنظم قصيدة على روي الألف، وكأنه لما قال «القطر» أخلف ذلك الوعد إذ جعلها رائية^(٢).

وكان بعض الشعراء يصرون أبيتاً آخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره. وكان امرؤ القيس في الجاهلية كثيراً ما يفعل ذلك لمحله من الشعر، ومن ذلك قوله في معلقته:

قفّاً نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ بسقط اللوى بين الدّخولِ فحوملٍ

ثم أتى بعد هذا البيت بأبيات، فقال:

أناطمُ مهلاً بعضَ هذا التّدلّلِ وإن كنت قد أزعمتِ صرّمي فأجلي

ثم أتى بأبيات بعد هذا البيت، فقال:

ألا أيّها اللّيل الطّويلُ ألا انجلي بضبحٍ ومّا الإصباحُ منك بأمثلٍ

وقال في قصيدة أخرى أولها:

ألا انعم صباحاً أيّها الطّلُّ البالي وهل ينعمن من كان في العُصرِ الخالي

وقال بعد بيتين من هذا البيت:

ديارُ لسلمي عافياتٌ بذى خال ألحّ عليها كلّ أسحم هطّالٍ

ثم قال بعد أبيات آخر:

ألا إنني بالٍ على جملٍ بالٍ يقودُ بنا بالٍ ويتبعنا بالٍ

(١) نقد الشعر لقدامية بن جعفر: ٥١.

(٢) الرسالة الموضحة للحاتمي: ٢٦.

وقال في قصيدة أخرى أولها :

غشيتُ ديار الحيِّ بالبكراتِ فعارمة فبرقة العبراتِ
وبعد بيتين منها صرع فقال :
أعني على التهامِ والذِّكراتِ بيتنَ على ذي الهَمِّ مُعتكراتِ
وقد تأسى به كثير من الشعراء بعده .

٣ - ومما تختص به القوافي إلحاق تنوين الترئم بها والتنوين الغالي . وتنوين الترئم هو الذي يلحق القوافي المطلقة ، كما في قول جرير :

أَقْلِي اللَّوْمَ عاذِلَ والعَتَابِ وقولي إن أصَبْتُ لقد أصَابِ
وقد لحق التنوين ما لا يلحقه ، وهو الفعل «أصَابَ» . يقول سيبويه : «فعل أهل الحجاز ذلك بحروف المد ، سمعناهم يقولون :
يا أبتا علكَ أو عساكنَ

وللعجاج :

يا صاحٍ ما هاجِ الدموعَ الذرفنَ

وقال العجاج :

من طليلٍ كالأتحميِّ أنهبَجَنُ

وهذا وجه من وجوه الإنشاد لأن النون الساكنة صوتٌ فيه غنة ، فيكون الترئم به جميلاً عذباً .

والتنوين الغالي هو الذي يلحق القوافي المقيدة ، أي الساكنة الآخر كما في قوله :

وقايم الأعماقِ خاوي المخترفنَ

مشتبه الأعلام لماع الخففنَ

٤ - ومما تختص به القافية أيضاً أن الفعل المبني على السكون ، وهو فعل الأمر ، أو المضارع المجزوم بالسكون - يحرك بالكسر في القافية التي يكون رويها مكسوراً ، وسوف

نتتبع القصائد ذات الروي المكسور في المعلقة^(١) لنرى الأفعال المضارعة المجزومة بالسكون وأفعال الأمر المبنية على السكون وكسرت لاماتها في القافية من أجل اطراد حركة الروي في القصيدة .

وأولى هذه القصائد معلقة امرئ القيس التي مطلعها :

قفًا نبك من ذكرى حبيب ومنزل	بسقط اللوى بين الدخول فحومل
وقد جاء فيها ما يأتي :	
٥- وقفًا بها صحبي علي مطيهم	يقولون لا تمهلك أسي وتجمل
١٤- تقول وقد مال الغبيط بنا معًا	عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
١٧- إذا ما بكى من خلفها انصرفت له	بشق وتحتي شقهـ لم يحول
١٨- ويومًا على ظهر الكتيب تعذرث	علي وآلت حلفـة لم تحلل
٢٠- أغرك مني أن حبك قاتلي	وأنتك مهما تأمري القلب بفعل
٢١- وإن تك قد ساءتك مني خليقة	فلسي ثيابي من ثيابك تنسل
٥١- فقلت له لما عوى إن شأننا	قليل الغنى إن كنت لما تمول
٦٦- فألحقه بالهاديات ودونه	جواحرها في صرة لم تزيل
٦٧- فعادى عداء بين ثور ونعجة	دراكـا ولم يَنْضَح بماء فيغسل
٦٩- ورحنا يكاد الطرف يقصر دونه	متى ما ترق العين فيه تسفل

فهذه عشرة أبيات انتهى البيتان الأولان منها بفعل أمر مبني على السكون ، وثمانية أفعال مضارعة مجزومة وعلامة جزمها السكون ، وقد حركت جميعًا بالكسر من أجل القافية المكسورة ، ونسبة هذه الأبيات العشرة إلى القصيدة - وهي اثنان وثمانون بيتًا - نسبة كبيرة ؛ إذ تبلغ النسبة ٢٠ ، ١٢٪ تقريبًا .

وأما قصيدة طرفة بن العبد ، وهي معلقته التي تبلغ ١٠٣ أبيات ، وهي ذات روي

(١) شرح القصائد السبع الطوال لابن الأنباري . والأرقام الموجودة أمام الأبيات هي أرقام الأبيات في ترتيبها في قصائدها .

مكسور أيضًا - فإن أفعال الأمر والأفعال المضارعة التي كسرت لاماتها من أجل القافية هي :

- ٢ - وقوفًا بها صحبي عليّ مطيهم
١٠ - ووجه كأن الشمس حلت رداءها
٣٠ - ووجه كقراطس الشامي ومشفر
٣٨ - وأعلم مخروث من الأنف مارن
٤١ - إذا القوم قالوا من فتى خلث أنني
٤٤ - ولست بحلال التلاع مخافة
٤٥ - وإن تبغني في حلقة القوم تلقني
٤٦ - متى تأتني أصبحك كأسا روية
٥٠ - إذا نحن قلنا أسمعنا انبرت لنا
٦٠ - كأن البرين والدماليج علقت
٦٦ - أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلة
٦٨ - فإلي أراي وابن عمي مالكا
٧٢ - وقربت بالقربى وجدك إنه
٧٣ - وإن أدع في الجلى أكن من حماها
٩١ - وقال ذروها إنما نفعها له
١٠٠ - على موطن يخشى الفتى عنده الردى
١٠٢ - ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً
- يقولون لا تهلك أسي وتجلىد
عليه نقي اللون لم يتخذد
كسبت الياني قسده لم يجرّد
عتيق متى ترجم به الأرض تزدد
عني فلم أكسل ولم أتبلد
ولكن متى يسترفد القوم أرفد
وإن تقتنصني في الحوانيت تصطد
وإن كنت عنها غانياً فاغن وازدد
على رسلها مطروفة لم تشدد
على عشر أو خروج لم يخضد
وما تنقص الأيام والدهر ينفد
متى أدن منه ينأ عني ويبعد
متى بك أمر للنكشة أشهد
وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد
وإلا تردوا قاصي البرك يزدد
متى تعرك فيه الفرائص تُرعد
ويأتيك بالأخبار من لم تزود

فهذه سبعة عشر بيتاً ، منها فعلاً أمر وخمسة عشر فعلاً مضارعاً كسرت جميعها للقافية ، وبلغت نسبتها ١٦, ٥ ٪ من جملة القصيدة ، وهي نسبة عالية كما ترى .

وأما قصيدة زهير بن أبي سلمى التي مطلعها :

أمن أم أوق دمننة لم تكلم
بحومانة الدراج فالمستلّم

فعدتها تسعة وخمسون بيتًا جاء فيها اثنان وعشرون فعلاً حُرِّكَ آخره بالكسر، وهي الأبيات رقم ١، ٥، ٦، ١٢، ٢٠، ٢٢، ٢٧، ٢٨، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٩، ٤٢، ٤٣، ٤٨، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٥، ٥٦، ٥٧. وكلها أفعال مضارعة إلا البيت رقم ٦ جاء الفعل فيه فعل أمر:

فلما عرفت الدار قلت لرَيعَها ألا عِم صَباخاً أيُّها الرَبعُ واسلَمِ

ونسبة هذه الأبيات إلى مجموع أبيات القصيدة عالية جدًا تبلغ ٣٩٪ تقريبًا.

وأما معلقة عنتره التي بلغ عدد أبياتها تسعة وسبعين بيتًا فقد جاء منها خمسة أبيات انتهت بفعل مضارع مجزوم وبيت واحد انتهى بفعل أمر مبني على السكون، وحركت وأخرها جمعًا بالكسر وفقًا لحركة الروي الذي حدده البيت الأول في القصيدة:

هل غادرَ الشعراءُ مِن مُترَكِّمٍ أم هل عرفت الدارَ بعدَ تَوَهُمٍ

ونسبة هذه الأبيات قليلة بالقياس إلى القصائد الأخرى، إذ بلغت هذه النسبة حوالي ٧,٥٪ إلا قليلًا.

يقول سيبويه في تفسير كسر الفعل المبني على السكون والفعل المجزوم في القافية: «واعلم أن الساكن والمجزوم يقعان في القوافي، ولو لم يفعلوا ذلك لضاق عليهم، ولكنهم توسعوا بذلك. فإذا وقع واحد منهما في القافية حُرِّكَ، وليس إلحاقهم إياه الحركة بأشد من إلحاق حرف المد ما ليس هو فيه، ولا يلزمه في الكلام. ولو لم يقفوا إلا بكل حرف فيه مدٌّ لضاق عليهم، ولكنهم توسعوا بذلك. فإذا حركوا واحدًا منها صار بمنزلة ما لم تزل فيه الحركة، فإذا كان كذلك ألحقوه حرف المد، فجعلوا الساكن والمجزوم لا يكونان إلا في القوافي المجرورة حيث احتاجوا إلى حركتها، كما أنهم إذا اضطروا إلى تحريكها في التقاء الساكنين كسروا، فكذلك جعلوها في المجرورة حيث احتاجوا إليها، كما أن أصلها في التقاء الساكنين الكسر، نحو: انزل اليوم. وقال امرؤ القيس:

أغرَّكُ مني أن حبك قاتلي وأنتك مهمما تأمرني القلبُ يفعل

وقال طرفة:

متى تأتينا نصبحك كأسًا رويةً وإن كنت عنها غائبًا فاغنِ وازدِدِ .

ولو كانت في قوافٍ مرفوعة أو منصوبة كان إقواء»^(١).

فكسر فعل الأمر الساكن والفعل المضارع المجزوم من أجل القافية المجرورة جائز لديهم ، كما يحرك بالكسر للتخلص من التقاء الساكنين .

هذه أهم الأمور التي اختصت بها القافية ، وإن كانت القافية الموحدة في القصيدة لها تأثير كبير في بناء البيت كله ، ومن ثم تؤثر على التركيب النحوي كله . وتكاد حركة الروي تكون مفتاحاً للبيت كله ؛ لأن الكلمة في آخر البيت لا بد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب ، ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر ، فهي تخدم في اتجاهين متعاينين : تركيب البيت النحوي ، وإيقاع القصيدة الصوتي .

إن القافية الموحدة للقصيدة تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تتشكل منها القصيدة . وكلما كانت الكلمات المشتمة على روي القصيدة متباعدة في مجالاتها الدلالية - كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات والتناس أوجه المشابهة والتآلف التي تسوغ جمع هذه الصور جنباً إلى جنب في قصيدة واحدة ، مما يقيم توازناً بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى . وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص . وهذا معنى ما يرويه صاحب كتاب الموشح من أنه «ليس كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً . الشعر أبعد من ذلك مرأماً وأعز انتظاماً»^(٢).

وليس هناك مجال لما يسميه أدونيس «الإغراق في الشكلية» الذي يؤدي - من وجهة نظره - «إلى تفكك القصيدة ، أي إلى وجود الإيقاع بشكل مستقل عن الصور والأفكار ، وإلى أن تكون وظيفة مختلفة عن وظيفة القصيدة»^(٣) ؛ لأن وظيفة القصيدة جامعة لكل جوانبها اللغوية والفكرية في وحدة متلاحمة لا يمكن فصلها .

إن اتحاد القافية في القصيدة يؤدي إلى اتحاد حركة الروي فيها ، واتحاد حركة الروي

(١) سيبويه : ٢١٤ / ٤ ، ٢١٥ .

(١) الموشح للمرزباني : ٥٤٧ .

(٢) مقدمة للشعر العربي : ٩٤ .

يؤدي إلى طريقة تركيب البيت الشعري تصويرًا وتركيبًا ، بحيث تتوافق حركته سواء أكانت حركة إعراب أم بناء أم غيرهما مع الحركة التي يختارها الشاعر مجرى لروي قصيدته .

عندما نستمع إلى البيت الأول من قصيدة «مصر» لعلي محمود طه ، وهو:
هَوَى لِكَ فِيهِ كُلُّ رَدَىٰ يُحِبُّ فَدَيْتِكَ هَلْ وَرَاءَ الْمَوْتِ حُبُّ
نتوقع أن المقطع الذي سيتكرر بانتظام في آخر كل بيت هو «بُو» ، وينضبط الإيقاع السمعي على هذا المقطع ، وخاصة أن الشاعر صرَّع البيت الأول ، أي أتى بقافية في آخر الشطر الأول مماثلة لقافية آخر الشطر الثاني .

وهذا عَقْدُ يعقده الشاعر مع المتلقي ، كأنه يطلب إليه أن يحدد حاسة التلقي الصوتية عنده على هذا الإيقاع ، ومن هنا يحق للمتلقي أن يستحضر الكلمات التي تنتهي بهذا المقطع ، مثل : صبُّ - تحبو - وثبُّ . . . إلخ ، ويصبح جزءًا من المتعة الفنية أن يرى كيف يسلكها الشاعر في بنية القصيدة :

فَدَيْتِكَ مِصْرَ كُلِّ فَتَىٰ مَشُوقٌ إِلَيْكَ ، وَكُلُّ شَيْخٍ فِيكَ صَبُّ
فهنا تركيبان هما : «كل فتى مشوق إليك» ويقابله «وكل شيخ فيك صبُّ» ولو توقف قليلاً قبل أن ينطق كلمة «صبُّ» لسارع إليها المتلقي الذي يفهم أصول بناء الشعر . وتساقط التركيبين ، والوزن ، وتوحد القافية التي حُدِّدت من البيت السابق ، والمعنى والسياق - كلها تحدد الإتيان بكلمة «صبُّ» . ولا بد أن تكون الكلمة مرفوعة ، لأن القافية كذلك ، ومن هنا لا بد أن يكون التركيب النحوي أيضًا مؤدبًا إلى رفعها ، ولذلك فهي خبر مرفوع . وهكذا بقية أبيات القصيدة :

وَيَحْلُمُ بِالنِّدَىٰ طِفْلٌ فَطِيمٌ	وَكُلُّ رَضِيعَةٍ فِي الْمَهْدِ تَحْبُو
أَرَاكَ وَأَيْنَمَا وَلَيْسَتْ وَجْهِي	أَرَىٰ مُهَجَّجًا لَوَجْهَكَ تَشْرَبُ
وَأُرَوِّحُكَ عَلَيْكَ مَحْوَمَاتٍ	لَهَا فَوْقَ الضُّفَافِ خُطَىٰ وَوُثْبُ
عَلَيْهَا مِنْ دَمِ الْفَادِينَ غَارٌ	لَهُ بِيَدِكَ تَضْفِيرٌ وَعَضْبُ
حَمَّتْكَ صَدُورُهَا يَوْمَ التَّنَادِي	وَوَقَّتَكَ اللَّيَالِي وَهِيَ حَرْبُ

إذا راقَّتْ عاديَّةٌ وشَقَّتْ فضاءك غيلةٌ ورماك حَطْبُ
دَعَتْ بالنهر فَهُوَ لَظَى وَوَقَّدْ وبالنسمات فهي حصّى وحَصْبُ

هذا جانب من دور القافية في القصيدة التي تلتزم بالقافية الموحدة . أما القصيدة الحرة ، فإن القافية قد اتخذت مجرى آخر يحتاج إلى بيان وكشف . وسوف نحاول شيئاً من ذلك في الفصل الخاص بالقافية في الشعر الحر ، وهو الفصل الثالث إن شاء الله .

الفصل الثاني

القافية في شعر البيت

في البدء أحب أن أقول إن مصطلح «شعر البيت» لا يتضمن حكماً نقدياً على هذا اللون الجديد من الشعر، بل هو وصف يراعي شكله فحسب؛ لأن الشعر العربي منذ وجد تقوم القصيدة فيه على وحدة البيت، بمعنى أن كل قصيدة تكون مؤلفة من عدد من الأبيات، كل بيت فيها يتساوى مع الأبيات الأخرى في عدد مقاطعه الصوتية وترتيبها، فمعلقة امرئ القيس مثلاً مطلعها:

قفأ نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

مكون من شطرين، كل شطر مؤلف من أربعة عشر مقطعاً صوتياً مرتبة بطريقة مخصوصة تعبر عنها التفعيلات الموازية له «فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن»، ومن ثم ترد الأبيات التالية كلها على هذا النمط من الترتيب والتنظيم أو «الوزن». ولأن القافية تختتم هذه الوحدة المقطعية بنظام مخصوص كذلك يصبح كل بيت متساوياً مع الآخر في وزنه وقافيته، ولذلك يعد البيت وحدة قياس صوتية للقصيدة: مجموعة من المقاطع الصوتية المنظمة المختومة بقافية. وهذا ما أعنيه عندما أطلق مصطلح «شعر البيت» وأوثر هذه التسمية على مصطلح الشعر القديم أو الشعر العمودي؛ لأن كلاً من هاتين التسميتين الأخيرتين تتضمنان لدى مستعمليهما حكماً نقدياً، ونحن هنا في مجال الوصف لا مجال الحكم، كما أن هذا الحكم فيما يخص بعض القصائد الجيدة جائر من جانب آخر.

وسوف أتناول في هذا الفصل حروف القافية، وألقاب حركاتها، وأنواعها، وإطلاقها وتقييدها، وعيوبها.

أولاً: ألقاب حروف القافية:

حروف القافية هي التي تلزم في قوافي القصيدة كلها من أولها إلى آخرها ، وهي :
 الروي ، والوصل ، والرّدْف ، والتأسيس ، والدخيل ، والخروج . وكل قافية لا بد أن
 يكون فيها الرّوي ، ولذلك يعد أهم حرف من حروف القافية . وليس من اللازم أن
 يكون هناك ردْف أو تأسيس ، أو دخيل أو خروج ، لكن إذا جاء شيء من هذه في
 القافية مع الروي فلا بد أن يلزم تكراره مع كل بيت من أبيات القصيدة ، وسوف نتناولها
 واحداً بعد الآخر:

١ - الرّوي :

الرّوي هو الحرف الذي يكون أبرز الحروف في القافية ، وهو الذي يلزم تكراره في كل
 بيت ، وتنسب إليه القصيدة ، فيقال ميمية أو بائية أو دالية . . . إلى آخره ، فقول
 المتنبي :

لياليّ بعد الظّاعنين سُكُوءٌ	طِوَالٌ وليل العاشقين طويْلٌ
يُبْنِي لي البدر الذي لا أريده	وَيُخْفِنُ بَدْرًا ما إليه سبيلٌ
وما عِشْتُ من بعد الأحبة سَلْوَةً	ولكنني للنّائبات حَمُولٌ
وإنّ رحيلًا واحدًا حَالٌ بيننا	وفي الموت من بعد الرّحيل رحيلٌ
إذا كان شَمُّ الرّوح أدنى إليكم	فلا برحّني رَوْضَةٌ وقَبُولٌ
وما شرقي الماء إلا تذكّرًا	لماء به أهل الحبيب نُزُولٌ

نجد الروي هو حرف اللام ، ولذلك يقال عن هذه القصيدة لامية .

وقصيدة الشّنفري التي مطلعها :

أقيموا بني أمّي صدور مطيكم	فإني إلى قوم سواكم لأُميلُ
----------------------------	----------------------------

تعرف بلامية العرب . وقصيدة البوصيري التي مطلعها :

كيف ترقى رُقَيْكَ الأنبياء	يا سماء ما طاولتْها سماء
----------------------------	--------------------------

تعرف همزية البوصيري . . . وهكذا .

وكل حرف من حروف المعجم العربي يصلح أن يكون رويًا. فالهمزة والباء والتاء والياء والجيم والحاء والخاء والذال والذال . . . إلى آخر هذه الحروف - جاء كل منها رويًا في قصائد من الشعر العربي، وإن كان بعضها لا يكثر منه الشعراء لصعوبته أحيانًا أو لقلة الكلمات الواردة فيه، أو لعدم شهرة هذه الكلمات، ولذلك يتحدى بعض الشعراء أحيانًا فيأتي بقصيدة رويها غير متداول ولا مشهور، كأن يكون الروي ثاء أو ظاء أو ذالًا. وقد فعل ذلك ابن الفارض. وهناك أبو العلاء المعري الذي له لزوميات جاءت على ترتيب حروف المعجم كلها في أحوال مختلفة، فيأتي بالحرف في حالة سكون، ويأتي به مفتوحًا ومضمومًا ومكسورًا فيستوفي أحواله المختلفة، وهذا يكشف عن قدرة وتمكن من جانب، ثم عن مطاوعة العربية وإمكاناتها المتعددة التي تستجيب للشعراء المبدعين الذين يستطيعون استخراج هذه الإمكانيات الكثيرة بموهبتهم الفذة وقدرتهم الخلاقة.

لكن هناك بعض الأحرف التي لا تصلح رويًا، فلا يمكن أن تبنى عليها قصيدة، أو يأتي بيت في خلال قصيدة متخذًا لها رويًا، وهذه الحروف التي لا تصلح رويًا هي ما يأتي:

(أ) التنوين :

التنوين هو نون زائدة ساكنة تلحق آخر الاسم نطقًا لا خطًا. فهو إذن صوت منطوق ليس له رمز كتابي سوى تكرير الرمز الكتابي للحركة. فإذا كانت الكلمة مرفوعة منونة روعي في الكتابة وضع ضمة أخرى، مثل «محمدًا»، وإذا كانت منصوبة زيدت فتحة أخرى، مثل «محمدًا»، ولاحظ أن الألف التي توضع بجوار الاسم المنسوب المنون إشارة إلى أن التنوين عند الوقف على الاسم المنون المنسوب يتحول إلى ألف في الوقف، كما يحدث عند قراءة هذه الآيات الكريمة مع الوقف على أواخرها: ﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا﴾ ﴿لِيُغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيكَ صِرَاطًا مُسْتَقِيمًا﴾ ﴿وَيَنْصُرَكَ اللَّهُ نَصْرًا عَظِيمًا﴾ [الفتح: ١ - ٣]. وإذا كانت الكلمة مجرورة زيدت كسرة أخرى، مثل «محمدٍ». والوقف على الاسم المنون المرفوع أو المجرور يكون بالسكون، وأما المنون المنسوب فإنه يتحول فيه التنوين إلى ألف كما أشرت إلى ذلك. وإذن، لا يصلح التنوين أن يكون رويًا. ولا يشترك التنوين مع حرف النون في قصيدة

رويه النون، ولذلك أخطأ الشاعر عندما قال في قصيدة بعنوان «غريبان» رويها النون الساكنة:

عاشق الأحزان قد حَيَّرَتْنِي هَجَّتْ أَحْزَانِي وَمَا قَدْ أَوْجَعَنُ
كلما قلت اتَّكُذُّ غَا فَلَنتَنِي تُفَعِّمُ الْقَلْبَ حِينِنَا وَشَجِّي
خافقٌ في خاطري غَالِبُهُ خِلْتُهُ نَامَ بِصَدْرِي وَسَكَنُ
أَرْقُ كَالْوَتَرِ الْمَشْدُودِ إِنْ مَسَّهُ طَيْفٌ مِنَ الذِّكْرِى أَرْقُ^(١)

ففي البيت الثاني استخدم التنوين في كلمة «شجِّي» رويًا مع النون الواردة في الأبيات بعده والبيت الذي قبله. وهذا خطأ من وجهين: الأول استخدام التنوين رويًا، والثاني الوقف على المنصوب المنون بإثبات التنوين، والصواب أن يوقف على المنصوب المنون بتحويل التنوين إلى ألف في الوقف. ولو وقف عليه بما ينبغي لاختلقت القافية باختلاف حرف الروي.

ولعلك تذكر أن أنواع التنوين هي: تنوين التمكين، وتنوين التنكير، وتنوين العوض، وتنوين المقابلة^(٢)، وهي كلها لا تصلح أن تكون رويًا، وكذلك التنوين المسمى بتنوين الترمم، وهو الذي يلحق بالقوافي المطلقة (سوف يأتي تعريفها) مثل قول جرير:

أَقْلِي اللَّوْمَ عَاذِلَ وَالْعَتَابَا وَقُولِي إِنْ أَصَبْتُ لَقَدْ أَصَابَا
فقد يلحق به في الإنشاد التنوين، فيقال:
أَقْلِي اللَّوْمَ عَاذِلَ وَالْعَتَابَا وَقُولِي إِنْ أَصَبْتُ لَقَدْ أَصَابَا

(١) من ديوان «خيوط من قميص يوسف» ص ٢٠، ٢١ للشاعر سعيد شوارب.
(٢) تنوين التمكين هو الذي يدخل على الأسماء المعربة للدلالة على تمكيناها في الاسم، مثل: رجلٌ وكتابٌ وغلامٌ. إلخ. وتنوين التنكير هو الذي يدخل على الأسماء المبنية للفرق بين معرفتها ونكرتها، مثل: «قابلت سيويه وسيويه آخر». وتنوين العوض يكون عوضًا عن كلمة، وهو الداخل على «كل» و«بعض» عوضًا عما تضافان إليه. ويكون عوضًا عن جملة، وهو الداخل على «إذ»، مثل: «وأنتم حينئذ تنظرون» عوضًا عن الجملة التي تضاف إليها «إذ». ويكون عوضًا عن حرف، وهو الذي يكون في مثل جوارٍ وغواشٍ ودواعٍ ونواهِ. إلخ؛ لأنه عوض عن الياء المحذوفة، وهي في صيغة من صيغ منتهى الجموع، وهي لا تنون. وتنوين المقابلة هو الذي يدخل على جمع المؤنث السالم مثل: مسلمات، مؤمنات، فانتات. إلخ.

ولذلك يسمى أيضًا تنوين الإنشاد . والتنوين الغالي ، وهو الذي يلحق القوافي المقيدة (سوف يأتي تعريفها) مثل قول رؤبة بن العجاج في وصف المفازة (الصحراء) :

وقاتم الأعماق خاوي المخترق مشتبّه الأعلام لمّاع الخفق
يكلّ وفدّ الريح من حيث انخرق شأز بمن عودّ جذب المنطلق
فقد أنشد بزيادة تنوين على القاف الساكنة ، والتنوين نون ساكنة ؛ فعُدّ هذا غلوًا
وزيادة ، ولذلك سمي التنوين الغالي ، فقليل :

وقاتم الأعماق خاوي المخترق مشتبّه الأعلام لمّاع الخفق
فتنوين الترزم والتنوين الغالي زيادةٌ على الروي الذي انعقدت عليه القصيدة وبنيت
عليه . فالروي في قصيدة جرير هو الباء ، والروي في أرجوزة رؤبة هو القاف .

(ب) الألف المنقلبة عن التنوين :

أشرت فيما سبق إلى أن الوقف على المنون المرفوع أو المجرور يكون بحذف التنوين
والحركة ويكون الوقف بالسكون ، والوقف على المنون المنصوب يكون بتحويل التنوين
إلى ألف . وهذا الحكم خاص بالنثر ، أما الوقف على أواخر الأبيات في الشعر ، فقد يلتزم
بهذا النظام الشري أو يتحرر منه ، فإذا اختار الشاعر في قصيدة يبني رويها على الحرف
المفتوح ، مثل قول أحمد شوقي :

سلوا قلبي غداة سلا وتابا لعل على الجمال له عتابا
ويُسأل في الحوادث ذو صواب فهل ترك الجمال له صوابا
وكنْتُ إذا سألت القلب يومًا تولى الدّمع عن عيني الجوابا
فإنه يقف على الكلمات المنصوبة المنونة شأن نظام العربية بتحويل التنوين إلى ألف في
الوقف كما في البيتين الأول والثاني ، فكلمة «عتابا» وكلمة «صوابا» منصوبتان منونتان ،
ووقف عليهما بتحويل التنوين إلى ألف أو فتحة طويلة . هذه الألف المحولة عن
التنوين لا تصلح رويًا ، والروي هنا هو الباء ، وكذلك في كل قصيدة مفتوحة الروي ،
كما في قول المتنبي :

هو البحر غص فيه إذا كان راكدًا على الدّر واحذرهُ إذا كان مُرِيدًا

فإني رأيت البحر يعثر بالفتى
تظل ملوك الأرض خاشعة له
وهذا الذي يأتي الفتى متعمداً
تفارقه هلكى وتلقاه سجداً
وقوله :

هذي برزت لنا فهجت رسيماً
وجعلت حظي منك حظي في الكرى
ثم انثيت وما شفيت نسيماً
وتركتني للفرقدين جليساً
قطعت ذباك الخمار بسكرة
إن كنت ظاعنة فإن مدامعي
وَأدريت من خمر الفراق كئوساً
تكفي مزادكم وتروي العيساً
حاشي لمثلك أن تكون بخيلةً
ولمثل وصلك أن يكون ممنعاً
ولمثل وجهك أن يكون عبوساً
ولمثل نيلك أن يكون خسيساً

(جـ) الألف المبدلة من نون التوكيد الخفيفة :

مما تختص به نون التوكيد الخفيفة أنها في الوقف عليها تتحول إلى ألف ، فإذا قلت :
«يأياها الطالب اجتهدن في دروسك ، وأدّين واجبك» وأردت الوقف على الفعل
«اجتهدن» الذي لحقته نون التوكيد الخفيفة ، أو الفعل «أدين» وقد لحقته نون التوكيد
الخفيفة كذلك يكون الوقف على كل منهما بتحويل النون إلى ألف ، فيقال «اجتهدا»
ويقال «أديا»^(١)، هذه الألف المنقلبة عن نون التوكيد الخفيفة لا تصلح رويًا ، ففي قول
الشاعر :

يحسبه الجاهل ما لم يعلمَ
شيوخاً على كرسيه معممًا
حرف الروي هو الميم . وكذلك في قول القائل :

ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا

الروي هو حرف الدال وليس الألف المحولة من نون التوكيد للوقف . وكذلك في قول
عمر بن أبي ربيعة :

(١) ولعلك تلاحظ أن هذه النون رسمت في المصحف ألفاً في قوله تعالى : ﴿كَلَّا لئن لم ينته لنسفعا
بالناسية﴾ [العلق : ١٥] ورسمها ألفاً إشارة إلى أنه عند الوقف عليها تتحول إلى ألف .

وقالت لأختيها اذهبا في حفيظة
وقولا له : والله ما الماء للصّدي
فرزورا أبا الخطاب سرّا وسلّما
بأشهى إلينا من لقائك فاعلمّا

وقول الآخر:

ولله عيشٌ ما أرقّ صفاءهُ
ولكنّه إذ رَقّ لم يتعطفَ
(د) حرف المد الذي ينشأ عن إشباع حركة حرف الروي:

الوقف في الشعر لا يلزم أن يجري على نظام الوقف في النثر، ولذلك قد يختار الشاعر حركة لروي قصيدته، سواء أكانت الفتحة أم غيرها من الضمة أو الكسرة. ولما كان الوقف على آخر البيت، فإن الحركة يتولد عنها حرف مد لأنه لا يمكن الوقف على الحركة القصيرة، فيقتضي هذا الإشباع أن تطول الحركة. فإذا طالت الضمة صارت واوًا ممدودة، وإذا طالت الكسرة صارت ياءً ممدودة، وإذا طالت الفتحة صارت ألفًا، وهذا يسمى الإشباع، فالحرف الناتج عن الإشباع لا يصلح أن يكون رويًا. يقول ابن جني: وأحسوط ما يقال في حرف الروي أن جميع حروف المعجم تكون رويًا إلا الألف والياء والواو الزائدة في أواخر الكلم غير مبنيات فيها بناء الأصول، نحو ألف «الجزعًا» وياء «الأيامي» وواو «الحيامو». ففي قول بشامة بن عمرو:

أثنّا تسائل ما بثنّا
فقلنا لها قد عزمنا الرحيل
الروي هو اللام. وأما الألف بعد اللام فهي ناتجة عن إشباع فتحة اللام، وتسمى ألف الإطلاق.

وفي قول المزدّد أخي الشّماخ:

صحا القلب عن سلمى وملّ العواذلُ
فبؤادي حتّى طار غيّ شبيبتي
وما كاد لأيا حب سلمى يزائلُ
وحتّى علا وخطّ من الشيب شاملُ
فلا مرحبًا بالشيب من وفد زائر
وسقيًا لريعان الشباب فإنه
أخو ثقة في الدّهر إذ أنا جاهلُ
فالواو الناشئة عن إشباع الضمة في حرف الروي اللام لا تصلح رويًا.

وفي قول ثعلبة بن صَعَيْر:

هل عند عمرة من بتات مسافرٍ ذي حاجة متروِّح أو باكرٍ
سئم الإقامة بعد طولِ ثوائه وقضى لبائته فليس بناظرٍ
لعدت ذي أرب ولا لمواعيدٍ خلَّف ولو حلفت بأسحم مائرٍ
وعدتك ثمت أخلفت موعودها ولعلَّ ما منعك ليس بضائرٍ
وأرى الغواني لا يدوم وصالها أبداً على عُسر ولا لميسرٍ
وإذا خليلك لم يدم لك وصله فاقطعُ لبائته بحرفٍ ضامرٍ
الروي هو الرء ، وأما الياء الناشئة عن إشباع الكسرة فلا تصلح رويًا .

(هـ) حرف المذ الذي يلحق الضمير:

الألف التي تلحق ضمير المؤنثة مثل «رأيتها» أو المثنى مثل «رأيتهما» والياء التي تلحق هاء الغائب مثل «يبي» والواو التي تلحق ضمير الجمع المخاطب أو الغائب مثل «لكمو» و«لهمو» وهاء الغائب مثل «غلامهو» لا تصلح أن تكون رويًا . يقول الدماميني : «فإذا جاءك بيت فانظر إلى آخر حرف منه ، فإن كان واحدًا منها فتجاوزه إلى الذي قبله ، فإن لم يكن واحدًا منها فاجعله رويًا ، وإن كان واحدًا منها فتعده إلى ما قبله ، فإنه لا بد أن يكون رويًا ، وذلك أنه لا يمكن أن يلحق بعد حرف الروي أكثر من حرفين : الأول هاء الوصل والآخر خروج»^(١) . ففي قول الأعشى :

قَطَعْتُ إِذَا حَبَّ رَيْعَانُهَا بِعَرْفَاءَ تَنْهَضُ فِي آدِهَا
فآخر البيت الألف ، ولا تكون رويًا لأنها لحقت بهاء الضمير ، وهاء الضمير هنا لا تصلح أن تكون رويًا كذلك ؛ لما سيأتي ، وإذن الدال هي الروي ، والقافية «دالية» .

(و) تاء التأنيث وهاء الغائب :

لا تصلح تاء التأنيث الموقوف عليها المتحرك ما قبلها ، مثل «طلحة» و«حمزة» - وهي تتحول إلى هاء في الوقف - وكذلك هاء الإضمار المتحرك ما قبلها ، مثل «ضربه»

(١) العيون الغامزة : ٢٤٢ .

و«أكرمته» وكذلك هاء السكت التي تُبين بها الحركة، مثل «ارمه»، واغزه، وفيمه، وله^(١)، لا تصلح كل منها أن تكون رويًا تبني عليه القصيدة وتنسب إليه، بل يكون الروي ما قبل كل منها، ولذا يلزم تكراره في كل بيت.

هل يصلح الضمير المتصل أن يكون رويًا؟

سبقت الإشارة إلى أن هاء الغائب المتحرك ما قبلها لا تصلح أن تكون رويًا تبني عليه القصيدة^(٢)، فما حكم الضمائر المتصلة الأخرى؟

الضمائر المتصلة هي: كاف الخطاب وياء المتكلم وهاء الغائب - وقد عرفت حكم هاء الغائب - وهذه هي الضمائر المتصلة التي تكون في محل نصب أو جر، وأما الضمائر المتصلة التي تكون في محل رفع فهي ضمائر رفع متحركة (تاء الفاعل ونون النسوة ونا الفاعلين) وهذه تصلح أن تكون رويًا، وإن كنت لا أستحسن ذلك. وضمائر رفع ساكنة، وهي ألف الاثنين وواو الجماعة وياء المخاطبة، وهذه لا تصلح رويًا، ولو وقعت إحداها في قافية يكون الروي ما قبلها، كما في قول عباس بن الأحنف:

أرى كلَّ معشوقين غيري وغيرها قد استعذبا طعمَ الهوى وتمتعا
وإني وإياها على غير رقبَةٍ وتفريق شمل لم نبت ليلة معًا
وإني لأنهي النفس عنها ولم تكن بشيء من الدنيا سواها لتقنعا
فألف الاثنين في «تمتعا» ليست هي الروي، والروي هو حرف العين، وأما ألف الاثنين هنا فهي مثل ألف الإطلاق في «لتقنعا».

(١) إذا كانت الكلمة على حرف واحد مثل الأمر من «وعى ووقى» وجب الإتيان بهاء السكت عند الوقف عليها، فيقال: عَهْ وقَهْ، ويجوز فيها عدا ذلك مثل اغزه وارمه.
(٢) جاء بعض الشعر وقد اتخذ من ضمير الغائبة (ها) رويًا، والعروضيون يعدونه شاذًا، ومن ذلك قول أبي تمام:

لَهَا وَأَعَارِنِي وَلَهَا	وَأَبْصُرْ ذُلَّتِي فَزَرَهَا
لَهُ وَجْهٌ يَعْرِزُ بِهِ	وَلَسِي خُرْقٌ أَذِلُّ بِهَا
دَقِيقُ مُحَاسِنٍ وَصَلَتْ	مُحَاسِنٌ وَجَنَّتِيهِ بِهَا
أَلَا حَظُّ حَسَنٍ وَجَنَّتِيهِ	فَتَجَرَحَنِي وَأَجْرَحَهَا

وفي قول المتنبي :

هذه مهجتي لسديك لحيني	فانقصي من عذابها أو فزيدي
أهل ما بي من الضنى بطل صيد	د بتصفيف طرّة وبجيد
كل شيء من الدماء حرام	شربّه ما خلا دم العنقود
فاسقنيها فدّى لعينيك نفسي	من غزالٍ وطارفي وتليدي
شيبُ رأس وذلي ونحوولي	ودموعي على هواك شهودي

فياء المخاطبة في «فزيدي» وياء المتكلم في «تليدي» و«شهودي» ليست هي الروي ،
ومثلها هنا الكسرة الطويلة الناتجة عن إشباع الكسرة في «بجيد» و«العنقود» ، والروي
بطبيعة الحال هو الدال .

وفي قول أبي ذؤيب الهذلي في عينيه المشهورة :

وتجلّدي للشامتين أريهمو	أني لريب الدهر لا أتضععُ
والنفس راغبة إذا رغبتها	وإذا تُردّ إلى قليل تقنعُ
ولئن بهم فجع الزمان وريبه	إني بأهل مـودتي لمفجعُ
كم من جميع الشمل ملتئم القوى	كانوا يعيش قبلنا فتصدّعوا

فواو الجماعة في «فتصدّعوا» ليست هي الروي ، وهي في هذا البيت تشبه إشباع الضمة
في «أتضععُ» و«تقنعُ» و«لمفجعُ» ، والروي هو «العين» .

وهذه الضمائر الساكنة لا تصلح أن تكون رويًا ، وإذا جاء منها شيء جعل رويًا كان
شاذًا . ومن ذلك ما يروى عن مروان بن الحكم وينسب إليه :

وهل نحن إلا مثل من كان قبلنا	نموت كما ماتوا ونحيا كما حيّوا
وينقص منا كل يوم وليلة	ولا بد أن نلقى من الأمر ما لقّوا
فُنّوا وهم يرجون مثل رجائنا	ونحن سنفنّى مرّة مثلما فنّوا

فواو الجماعة هنا لم يلتزم قبلها حرفٌ يُجعل رويًا ، لذلك اعتدت واو الجماعة هي
الروي ، وهي لا تصلح لذلك . ومن هنا ، نجد الأبيات خالية من الجرس الصوتي
الموحد في القافية ، وصارت متباعدة الإيقاع .

وكذلك قول الراجز:

إذا تغديت وطابت نفسي فليس في الحي غلام مثلي

إلا غلام قد تغدى قبلي

نجد الياء الساكنة (وهي ياء المتكلم) هي التي بنيت عليها القافية، وليس هذا بجيد، ومن هنا اختلف الإيقاع والجرس الصوتي الموحد في «نفسى» و«مثلى».

والضمائر المتصلة كلمات أخرى ليست من بنية الكلمة التي تتصل بها، فإذا كانت الألف من بنية الكلمة مثل «الهدى - الرضا - العصا - القفا . . إلخ» فإنه يمكن أن تقوم عليها قصيدة تكون الألف رويها، وتسمى المقصورة، مثل مقصورة ابن دريد . وكذلك إذا كانت الياء من بنية الكلمة جاز أن تبنى عليها القصيدة، مثل قول الصلتان العبدي:

وحاجة من عاش لا تنقضى

وتبقى له حاجة ما بقي

نروح ونغدو لحاجاتنا

تموت مع المراء حاجاته

وقول عمر بن أبي ربيعة:

وقضى الأوطار من أم علي

كادت الأوطار ألا تنقضي

تقطع الغلات بالدلّ البهي

كان عنها زمناً لا يرعوي

راجع القلب الذي كان نسي

تمتّ قلبي بذي طعم شهى

كالأقاحي ناعم النبت ثري

لاح لسوح البرق في وسط الحبي

قلت ثلج شيب بالمسك الذكي

وفيها عدا ذلك تصلح الضمائر أن تكون رويًا . وقد جاء من ذلك شعر قديم

قد صبا القلب صبا غير ذي

وقضى الأوطار منها بعدما

ودعاه الحين منه للتي

فارعوى عنها بصبر بعدما

كلما قلت تناسى ذكرها

فلها أرتاح، للخود التي

بارد الطعم شتيت نبتة

واضح عذب إذا ما ابتسمت

طيب الرقيق إذا ما ذقتة

وحديث، فمن القديم قول أبي العتاهية:

نافس إذا نافست في حكمة
واصنع إلى الناس جميلاً كما
ولا تدع خيراً ولا تترك
تحب أن يصنعهُ الناس بك
فجاءت كاف المخاطب في «بك» رويًا مع الكاف التي هي من بنية الكلمة في البيت
السابق «تترك»، وإن كان بعض الشعراء يفضل أن تسبق كاف الضمير بحرف آخر
يلتزم في الأبيات مثل قول علي محمود طه :

أقبل الليلة وانظر واستمع
جئت والأحلام والذكرى معي
كل ما في الكون يشدو بمزارك
وجلسنا في الدجى رهن انتظارك
على أن هذا ليس بلازم .
ويقول علي محمود طه أيضًا :

قلت يا طيف أثرت النفس شكا
قال أشفقت من الليل عليك
كيف أقبلت وقل لي من دعاكا
فتتبع إلى الوادي خطاكا
ومن الحديث قول الأخطل الصغير في «المعلم» :

رفعوا على شرف لـواك
أحبب هذا النشء تشـواك
ورعت عيـونهم سـواك
أحبيب هذه النشء تشـواك
م يذوب فيه أصغـراك
رؤيته أدب الكـلا

٢- الوصل :

الوصل هو الحركة الطويلة الناتجة عن إشباع حركة الروي ، أو الألف والواو والياء
التي لا تصلح أن تكون رويًا ، وإلهاء التي لا تصلح أن تكون رويًا . فلا يكون الوصل
إلا في الروي المتحرك ، وتسمى القافية حينئذٍ مطلقة . والأمثلة كثيرة كثرة القوافي
المطلقة ، فمثال الألف وصلًا قول ربيعة بن مقروم الضبي :

أمن آل هندي عرفت الرسوما
بجمران قفراً أبث أن تريما

أنت ستتان عليها الوشوما	تخال معارفها بعدما
وما أنا أم ما سؤالي الرُسوما	وقفت أسائلها ناقات
فهاج التذكُّر قلباً سقيماً	وذكّرني العهد أيامها
على لحتي وردائي سجوماً	ففاضت دُموعي فنَهْنَهْتُها

وقول سالم بن وابصة (من شعراء الحماسة):

كأن به عن كل فاحشة وقرأ	أحب الفتى ينفي الفواحش سمعه
ولا مانعاً خيراً ولا قائلاً هجرأ	سليم دواعي الصدر لا باسطاً أذى
أديباً ظريفاً عاقلاً ماجداً حرأ	إذا شئت أن تدعى كريماً مكرماً
فكن أنت محتالاً لزلّته عذراً	إذا ما أتت من صاحب لك زلة
فإن زاد شيئاً عاد ذاك الغنى فقرأ	غني النفس ما يكفيك من سد حاجة

ومثال الواو الممدودة وضلاً قول الشاعر في ابنه العاق:

تعلّ بما أدني إليك وتنهل	غذوتك مولوداً وعلتُك يافعاً
لشكواك إلا ساهراً أتملّل	إذا ليلة بالشكونا بتك لم أبث
طُرفت به دوني وعيني تهمل	كأني أنا المطروق دونك بالذي
لتعلم أن الموت حتمٌ مـؤجل	تحاف الردى نفس عليك وإنها
إليها مدى ما كنت فيك أوّمل	فلما بلغت السن والغاية التي
كأنك أنت المنعم المتفضّل	جعلت جزائي منك جبهها وغلظة
وفي رأيك التنفيذ لو كنت تعقل	وسميتني باسم المفتد رأيه
فعلت كما الجار المجاورُ يفعل	فليتك إذ لم ترع حقّ أبوتي

وقول قعنب ابن أم صاحب :

إن يسمعوا زينة طاروا بها فرحاً
صمّ إذا سمعوا خيراً ذُكرتُ به
جهلاً عليّ وجُبْنَا عن عدوّهم
مَنّي وما سمعوا من صالح دفنوا
وإن ذُكرتُ بشرٌ عندهم أذُنوا
لبئس الخلتان الجهلُ والجبْنُ

مثال الياء وصلّاً قول البُعَيْث بن خُرَيْث (من شعراء الحماسة) :

خيال لأَم السلسبيل ودونها
فقلت لها أهلاً وسهلاً ومرحباً
معاذ الإله أن تكون كظبية
ولكنها زادت على الحسن كلّه
وإن مسيرى في البلاد ومنزلي
ولست وإن قرّبت يسوما ببائع
ويعتدّه قوم كثير تجارة
فكنت أنا الحامى حقيقة وائل
مسيرة شهر للبريد المذبذب
فردّت بتأهيل وسهل ومرحب
ولا دمية ولا عقيلة ربّ رب
كمالاً ومن طيب على كل طيّب
لِالمنزل الأقصى إذا لم أقرب
خلاقى ولا قومي ابتغاء التحبّب
ويمنعني من ذاك ديني ومنصبي
كما كان يحمي عن حقيقتها أبي

وقول المثقّب العبدي :

فإمّا أن تكون أخي بحقّ
وإلا فاطّرحني واتخذني
وما أدري إذا يمت أرضاً
أألخيرُ الذي أنا أبتغيه
فأعرف منك غثي من سميني
عدوّاً أتقيك وتقيني
أريد الخير أيها يليني
أم الشرّ الذي هو يبتغيني

ومثال الهاء وصلّاً (وهي ساكنة) قول فرعان بن الأعرق في ابنه مُنازل :

جرّث رجّم بني وبين مُنازل
جزاءً كما يستنزل الدّين طالبه

تَرْبِيَّتُهُ حَتَّى إِذَا أَضْرَ شَيْظَمًا
نَعَمَدَ حَقِّي ظَالِمًا وَلَوَى يَدِي
وَكَانَ لَهُ عِنْدِي إِذَا جَاعَ أَوْ بَكَى
وَرَبِيَّتُهُ حَتَّى إِذَا مَا تَرَكَتُهُ
وَجَمَعْتُهَا دُهِمًا جَلَادًا كَأَنَّهَا
فَأَخْرَجَنِي مِنْهَا سَلِيبًا كَأَنِّي
أَنْ أُرْعِشْتُ كَفًّا أَبْيَكْ وَأَصْبَحْتُ
وَقَوْلُ بَشَارِ بْنِ بَرْدٍ :

يَكَادُ يَسَامِي غَارِبَ الْفَحْلِ غَارِبُهُ
لَوَى يَدَهُ اللَّهُ الَّذِي هُوَ غَالِبُهُ
مَنْ الزَّادَ أَحَلَّى زَادَنَا وَأَطَايِبُهُ
أَخَا الْقَوْمِ وَاسْتَغْنَى عَنِ الْمَسْحِ شَارِبُهُ
أَشَاءَ نَخِيلٍ لَمْ تُقَطَّعْ جَوَانِبُهُ
حَسَامُ يَمَانٍ فَارَقَتْهُ مَضَارِبُهُ
يَدَاكَ يَدَيَّ لَيْثٍ فَإِنَّكَ ضَارِبُهُ !!

إِذَا كُنْتُ فِي كُلِّ الْأُمُورِ مَعَاتِبًا
فِعِشْ وَاحِدًا أَوْ صِلْ أَخَاكَ فَإِنَّهُ
إِذَا أَنْتَ لَمْ تَشْرَبْ مَرَارًا عَلَى الْقَدَى

صَدِيقَكَ لَمْ تَلَقَ الَّذِي لَا نَعَاتِبُهُ
مُقَارِفَ ذَنْبٍ مَرَّةً وَمَجَانِبُهُ
ظَمِئْتُ ، وَأَيُّ النَّاسِ تَصْفُو مَشَارِبُهُ

ومثال الهاء وصلًا (وهي متحركة) قول المرقش الأكبر:

مَا قُلْتُ هَيْجَ عَيْنِهِ لِبَكَائِهَا
فَكَانَ حَبَّةَ فُلْفُلٍ فِي عَيْنِهِ
سَفَهَا تَذْكُرُهُ خُوَيْلَةَ بَعْدَمَا
وَاحْتَلَّ أَهْلِي بِالْكُثِيبِ وَأَهْلُهَا
يَا خَوْلُ مَا يَدْرِيكَ رَبَّةَ مَرَّةٍ
قَدْ بَثَّ مَالِكُهَا وَشَارِبَ رِيَّةٍ
وَمُغِيرَةَ نَسَجِ الْجَنْبُوبِ شَهْدُهَا
بِمُحَالَةٍ تَقْصُ الذَّبَابَ بِطَرْفِهَا
كَسْبِيَّةِ السَّيْرَاءِ ذَاتِ عُلالَةٍ
هَلَّا سَأَلْتَ بِنَا فَوَارِسَ وَائِلٍ

مَحْسُورَةَ بَاتَتْ عَلَى إِغْفَائِهَا
مَا بَيْنَ مُصَبِّحِهَا إِلَى إِمْسَائِهَا
حَالَتْ قُرَى نَجْرَانَ دُونَ لِقَائِهَا
فِي دَارِ كَلْبٍ أَرْضَهَا وَسَمَائِهَا
خَوْدِ كَرِيمَةٍ حَيْثُهَا وَنَسَائِهَا
قَبْلَ الصَّبَاحِ كَرِيمَةٍ بِسَبَائِهَا
تَمْضَى سَوَابِقُهَا عَلَى غُلُوبَائِهَا
خُلِقَتْ مَعَاqِمُهَا عَلَى مُطَوَّائِهَا
تَهْدِي الْجِيَادَ غَدَاةَ غَبِّ لِقَائِهَا
فَلَنَحْنُ أَسْرَعُهَا إِلَى أَعْدَائِهَا

وَلَنَحْنُ أَكْثَرُهَا إِذَا عُدَّ الْحَصَى
 وَقَوْلِ الْحَسَنِ بْنِ مُطَيْرٍ:
 لَقَدْ كُنْتُ جَلْدًا قَبْلَ أَنْ تَوْقِدَ النَّوَى
 وَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ تَمُوتَ صَبَابَتِي
 فَقَدْ جَعَلْتَ فِي حَبَّةِ الْقَلْبِ وَالْحَشَا
 بَسُودَ نَوَاصِيهَا وَحَمْرَ أَكْفُهَا
 مَخْضَرَةَ الْأَوْسَاطِ زَانَتْ عَقُودَهَا
 يَمْنِينَنَا حَتَّى تَرَفَ قُلُوبُنَا
 وَلَنَا فَوَاضِلُهَا وَمَجْدُ لَوَائِهَا
 عَلَى كَبْدِي نَارًا بَطِيئًا خَمُودُهَا
 إِذَا قَدُمْتُ أَيَّامُهَا وَعُهُودُهَا
 عَهَادُ الْهَوَى تَوَلَّى بِشَوَقٍ يَعِيدُهَا
 وَصُفْرِ تَرَاقِيهَا وَبَيْضِ خَدُودُهَا
 بِأَحْسَنِ مِمَّا زَيَّنَّتْهَا عَقُودُهَا
 رَفِيفَ الْخِزَامَى بَاتَ طُلُّ يَجُودُهَا

٣- الرَّدْفُ :

الردف هو حرف المد أو اللين الذي يسبق حرف الروي دون فاصل . وحرف المد هو الألف ، أو الياء المسبوقة بكسرة ، أو الواو المضموم ما قبلها . وحرف اللين هو الياء أو الواو المفتوح ما قبلها . والردف إذا جاء في قصيدة قبل الروي في أول بيت لزم في جميع أبيات القصيدة ، والقصيدة التي أوردناها أنفا للحسن بن مطير التي مطلعها :

لَقَدْ كُنْتُ جَلْدًا قَبْلَ أَنْ تَوْقِدَ النَّوَى
 عَلَى كَبْدِي نَارًا بَطِيئًا خَمُودُهَا
 مردفة بواو المد قبل الروي ، وهو الدال ، والهاء بعد الدال وصل ، والألف بعد الهاء خروج ؛ على ما سيأتي ، وكذلك القصيدة التي قبلها للمرقش الأكبر ، ومطلعها :

مَا قَلْتُ هَيْجَ عَيْنِهِ لِبَكَائِهَا
 مُحْسُورَةً بَاتَتْ عَلَى إِغْفَائِهَا
 مردفة بالألف ، والروي الهمزة ، والهاء وصل ، والألف خروج . ومن الإرداف بالألف قول أبي تمام :

رَقِّ لِّهِ إِنْ كُنْتَ مَوْلَاهُ
 وَيَلِّ لِّهِ إِنْ دَامَ هَذَا بِهِ
 يَا عُصْنَ بَانَ نَاعِمَ قَدُّهُ
 مَنَعَتْ عَيْنِي لِذِيذِ الْكَرَى
 وَارْحَمْ فَقَدْ أَشْمَتَ أَعْدَاهُ
 مِنْ حُرْقِي تُقْلِقُ أَحْشَاءَهُ
 فَوْقَ نَقَا يَهْتَزُّ أَعْلَاهُ
 أَحْسِنْ كَمَا حَسَّنَكَ اللَّهُ

فالهاء هنا روي لأن ما قبلها ساكن ، والألف ردف ، وإشباع ضمة الهاء المتولد عنها
واو وصل . ومثل هذه الأبيات قوله أيضاً :

أُعْطِيتُ مِنْ نَفَحَاتِ الْحَسَنِ أَسْنَاهَا وَفُتَّتْ مِنْ نَفَحَاتِ الطَّيْبِ أَذْكَاهَا
فَالْحَسَنُ مَطَّرَحٌ وَالطَّيْبُ مَفْتَضَحٌ وَالْحَوْرُ أَصْبَحَتْ بَعْدَ اللَّهِ مَوْلَاهَا
مَنْ كَانَ لَمْ يَرِ شَمْسًا مِنْ سَنَاءِ بَشَرٍ فَإِنَّنَا بَعْلِي قَدْ رَأَيْنَاهَا
ومن الردف بياء المد قول العباس بن مرداس :

تَرَى الرَّجُلَ النَحِيفَ فَتَزْدَرِيهِ وَفِي أَثْوَابِهِ أَسَدٌ مَزِيرٌ
وَيَعِجُّكَ الطَّرِيرُ فَتَبْتَلِيهِ فَيُخْلِفُ ظَنَّاكَ الرَّجُلَ الطَّرِيرُ
فَمَا عَظُمَ الرَّجَالِ لَهُمْ بِفَخْرٍ وَلَكِنْ فَخَرُهُمْ كَرَمٌ وَخَيْرٌ
ضِعَافُ الطَّيْرِ أَطْوَلُهَا جُسُومًا وَلَمْ تَطُلِ الْبِرَاءَةُ وَلَا الصَّقُورُ
يَغَاثُ الطَّيْرِ أَكْثَرُهَا فِرَاحًا وَأُمُّ الصَّقَرِ مِقْلَاتٌ نَزُورُ
لَقَدْ عَظُمَ الْبَعِيرُ بَغَيْرِ لُبٍّ فَلَمْ يَسْتَغْنِ بِالْعَظَمِ الْبَعِيرُ
يُضَرِّفُهُ الصَّبِيُّ لِكُلِّ وَجْهِهِ وَيُخَيِّسُهُ عَلَى الْخَفِّ الْجَرِيرُ
وَتَضْرِبُهُ الْوَلِيدَةُ بِالْهَرَاوِي فَلَا غَيْرَ لَدَيْهِ وَلَا نَكِيرُ

ومن الملاحظ أن الواو والياء تتبادلان في الرّدف فقد جاءت «نزور» و«الصقور» مع
«مزير، والطرير، والبعير، والجريير، والنكير» وهذا مقبول سائغ في الشعر العربي ،
فالقصيد ذات الردف بالياء تأتي معها الواو، وذات الواو تأتي معها الياء . قال أبو عطاء
السندي :

أَلَا إِنَّ عَيْنًا لَمْ تَجِدْ يَوْمَ وَاسِطٍ عَلَيْكَ بِجَارِي دَمْعَهَا الْجَمُودُ
عَشِيَّةٌ قَامَ النَّائِحَاتُ وَشَقَّقَتْ جَيُوبٌ بِأَيْدِي مَأْتَمٍ وَخَدُودُ
فَإِنْ تَمِسْ مَهْجُورَ الْفِنَاءِ فَرَبًّا أَقَامَ بِهِ بَعْدَ الْوَفُودِ وَفُودُ
فَإِنَّكَ لَمْ تَبْعُدْ عَلَى مَتْعَهْدٍ بَلَى ، كُلٌّ مِنْ تَحْتَ التَّرَابِ بَعِيدُ
وَقَالَ عَبْدُ اللَّهِ بْنُ عَجَلَانَ النَّهْدِيُّ :
وَحَقَّةٌ مَسْكٍ مِنْ نِسَاءٍ لَبَسْتُهَا شَبَابِي وَكَأْسٍ بَارَكْتَنِي شَمُوهَا

سَقِيَّةَ بَرَدِيٍّ نَمَتْهَا غُيُوهَا
تَطُولُ الْقَصَارَ وَالطَّوَالَ تَطُولُهَا
عَلَى مَتْنِهَا حَيْثُ اسْتَقَرَّ جَدِيلُهَا

وإن كانت توارثها الجدوبُ
ولكن من يُجْلُ بها حبيبُ
يكون لكل أنملةٍ دبيبُ
بها أتلُفْتُ من مـالي مصيبُ

فحيث كان الردف بغير الألف جاءت الواو والياء متعاقبتين ، ولا نكير في ذلك ،
وإن كان بعض الشعراء يلزم نفسه بها لا يلزم ، فلا يأتي بالواو ردفاً مع الياء ، ولا بالياء
مع الواو ، ومن هؤلاء الشعراء ابن الرومي .

ومن مجيء الردف بحرف اللين ، وهو الياء أو الواو المفتوح ما قبلها ، قول أبي تمام
الطائي :

ومدامعي تجري على خديهِ
وتنزهتُ شفتاي في شفتيهِ
وتهون تخلية الدموع عليه
هذا الفتى متعنَّت عينيهِ

والعيشُ عذراً ولـوُمُ
ولا يكنُ منك حـوُمُ
يقولـه فيك قـوُمُ

فألقي من حبيب النفس طيفاً
وتمطلني الهوى بنعمٍ وسوفاً

جديدة سربال الشباب كأنها
ومخملية باللحم من دون ثوبها
كأن ديمقساً أو فروع غمامةٍ
وقال آخر:

أحبُّ الأرض تسكنها سُلَيْمِي
وما دهري بحب تراب أرض
أعاذل لو شربت الخمر حتى
إذن لعذرتني وعلمت أني

لو كنت عندي أمس وهو معانقي
وقد ارتوت من عبرتي وجناته
لرأيت بكاءً يهون على الهوى
ورأيت أحسن من بكائي قوله
وقوله أيضاً :

الدهر يومٌ ويومٌ
فما قصر لما تشهيه
لا تُصغِيَنَّ لـقبيحٍ
وقول الحسين بن وهب :

أرقت وكيف لي بالنوم كيفاً
أقول لها متى وتقولُ حتّى

وقال أحد الشعراء العراقيين ، وهو عبد الحسين الأزري :

نظر العصفور يوماً قفصاً في صحن بيت
وإذا البلبل فيهِ مطرق السُّرَّاسِ لميت
قال ليتي لو تمكَّنتُ لَأُطْلِقَكَ ليتي
أي ذنب لك عوقبُتْ عليه؟ قال : صوتي
وليس هناك ما يمنع من أن يكون الردف في كلمة والروي في كلمة أخرى ، مثل :
«تجريبها ، وتجري بها» و «أسألهما ، وسألهما» وغالباً ما يكون ذلك لو كان حرف الروي
هنا حرف جر ، مثل «تعذبي ، وتُغري بي» . ومثال ذلك قول أبي العتاهية :

أَتَتْهُ الخِلاَفَةُ منقادة إليه يجرُّ أذيالَها
فلم تك تصلح إلا لهُ ولم يك يصلح إلا لَهَا
وقول الشريف الرضي :

وقفةً بالرَّبع أقوى بين أعقـاد الكثيب
وعفا اليوم على كـرِّى قطارٍ وجنوب
والذي بالرَّبع من بـعـدٍ هـم بعضُ الذي بي
وقو المتنبي في قصيدته التي مطلعها :

مَن الجاذر في زِيِّ الأعرابِ حمرُ الحلى والمطايا والجلابيب
كم زورة لك في الأعراب خافية أذهى وقد رقدوا من زورة الدَّيب
أزورهم وسوادُ اللَّيْلِ يشفعُ لي وأنثني وبياضُ الصبح يُغري بي
ولا تكون الواو والياء ردفين إلا إذا كانتا حرفي مدٍّ أو لين كما مرَّ . فإذا كانتا مشدَّدتين
أو متحركتين فلا تكونان ردفين ، ففي قول المتنبي في قصيدته التي مطلعها :

لكلِّ امرئٍ من دهره ما تَعَوَّدَا وعادات سيف الدولة الطَّعنُ في العِدا
جاء قوله :

وكل امرئٍ في الشَّرْقِ والغرب بعدها يعدُّ له ثوباً من الشعر أسوداً
هنيئاً لك العيد الذي أنت عيده وعيدٌ لمن سَمَّى وضحَى وعيِّداً

وقوله :

هو الجُدُّ حتَّى تفضِل العَيْنُ أختَهَا وحتَّى يصيرَ اليَوْمُ لليومِ سيِّداً

وقوله :

ومَن يجعلُ الضَّرْعَامَ بارزاً لصيْدِهِ تصيِّدُهُ الضَّرْعَامُ فيما تصيِّداً

وقوله :

وما قتلَ الأحرارَ كالعفوِ عنهم ومَن لك بالحرِّ الذي يحفظُ اليَدَا
حيث جاءت الواو المتحركة في «أسوداً» والياء المتحركة في «اليَدَا» والياء المشددة في «عيِّداً، وسيِّداً، وتصيِّداً» ولا تعد إحداهما ردفاً لأنها ليست هنا ممدودة ولا ساكنة ،
والقصيدة غير مردفة .

٤ - التأسيس :

التأسيس هو الألف التي تسبق الرويَّ ويكون بينها وبين الرويَّ حرف واحد ، على أن تكون هذه الألف من الكلمة نفسها التي يوجد بها حرف الروي ، ففي قول الشاعر :

تذكُرْتُ مَن يبكي عليَّ فلم أجِدْ سوى السَّيفِ والرمحِ الرُّدينيِّ باكِياً
تجد الرويَّ هو الياء وقبل الياء حرف الكاف ، قبلها الألف . هذه الألف هي «التأسيس» وأما الألف التي بعد الياء فهي الوصل كما مرَّ بك من قبل .

والقصائد ذات القافية المؤسسة كثيرة في الشعر العربي ، من ذلك قصيدة المتنبي التي

يقول فيها :

بأبي الشَّمسُ الجانحات غواربَا	اللباسات من الحرير جلاببَا
المنبهات قلوبنا وعقولنا	وجنائهنَّ الناهبات الناهبَا
الناعمات القاتلات المحيَا	تُ المبيداتُ من الدلال غرائبَا
حاولن تفديتي وخفن مراقبَا	فوضعنَّ أيديهنَّ فوق ترائبَا
وبسمن عن برِّ خشيت أذيُّه	من حرِّ أنفاسي فكنت الذَّائبَا
يا حبَّذا المتحملون وحبَّذا	وإِ لثمت به الغزاة كاعبَا

كيف الرَّجَاءُ من الخطوبِ تخلصاً
أَوْحَدَنِي ووجدنَ حزنًا واحدًا
ونصبُني غرض الرُّماةِ تصبُّني
أظمتني الدُّنيا فلما جئتُها
من بعدِ ما أنشبنَ في خالِيا
متناهيًا فجعلنهُ لي صاجِبًا
مَحْنٌ أحدٌ من السُّيوفِ مضاربًا
مُسْتَسْقِيًا مَطَرْتُ عليَّ مصائبًا
فالروي الباء ، والألفُ التي تسبق الباء بحرفٍ تأسيسٌ .

وقصيدة عبد يغوث بن وقاص الحارثي التي منها هذه الأبيات :

أَلَا لَا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْمُ مَا بَيَا
أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ الْمَلَامَةَ نَفْعُهَا
فِيَا رَاكِبَا إِنَّمَا عَرَضَتْ فَبَلَّغُنْ
أَبَا كَرْبٍ وَالْأَيَّامِينَ كَلِيهِمَا
جَزَى اللَّهُ قَوْمِي بِالْكُلَابِ مَلَامَةً
وَلَوْ شِئْتُ نَجَّيْتَنِي مِنَ الْخِيَلِ نَهْدَةً
وَلَكِنِّي أَحْيَى ذِمَّارَ أَبِيكُمْ
أَقُولُ وَقَدْ شَدُّوا لِسَانِي بِنِسْعَةٍ
أَمْعَشَرَ تَيْمٍ قَدْ مَلَكْتُمْ فَاسْجَحُوا
فَإِنْ تَقْتُلُونِي تَقْتُلُوا بِي سَيِّدًا
أَحَقًّا عِبَادَ اللَّهِ أَنْ لَسْتُ سَامِعًا
وقول شاعر الحماسة يزيد بن الحكم :
دَفَعْنَاكُمْ بِالْقَوْلِ حَتَّى بَطَرْتُمْ
فَلَمَّا رَأَيْنَا جَهْلَكُمْ غَيْرَ مُنْتَهٍ
مَسْسْنَا مِنَ الْإِبَاءِ شَيْئًا وَكَلْنَا
فَلَمَّا بَلَّغْنَا الْأُمَّهَاتِ وَجَدْتُمُو
وبالراحِ حَتَّى كَانَ دَفْعُ الْأَصَابِعِ
وَمَا غَابَ مِنْ أَحْلَامِكُمْ غَيْرِ رَاجِعِ
إِلَى حَسَبٍ فِي قَوْمِهِ غَيْرِ وَاضِعِ
بَنِي عَمَّكُمْ كَانُوا كِرَامَ الْمُضَاجِعِ
وقول منظور بن سحيم :

ولست بهاج في القرى أهل منزلي
فإما كرام ميسرون أتيتهم
وإما كرام معسرون عذرتهم
وقول ثعلبة بن صعير:

وإذا خليلك لم يذم لك وصله
وجنأ مجفرة الضلوع رجيلة
تضحى إذا دق المطي كأنها
وكان عيتها وفضل فتائها
يرى لرائحة يساقط ريشها

ويشترط في ألف التأسيس أن تكون مع الروي في كلمة واحدة كما في النماذج السابقة، فإذا جاءت في كلمة والروي في كلمة أخرى لم تعد تأسيساً، كما في قول أبي الطيب المتنبي:

لكل امرئ من دهره ما تعودا
وأن يكذب الإرجاف عنه بضده
ورب مريد ضرة ضر نفسه
ذكي تظنيه طليعة عينه
يدق عن الأفكار ما أنت فاعل

فالألف الموجودة في «ما هدى» وفي «تري غدا» وفي «ما بدا»، وهي تسبق حرف الروي - وهو الدال - بحرف لا تعد تأسيساً لأنها من كلمة أخرى، والقصيدة غير مؤسسة كما هو واضح. ويستثنى من ذلك أن يكون الروي ضميراً في قصيدة مؤسسة، كما في مطلع قصيدة عبد يغوث الحارثي الذي يقول:

ألا تلو ما بي كفى اللوم ما بيأ
فما لكما في اللوم خير ولا ييا

فالياء - ياء المتكلم - هنا هي الروي، ولذلك جاز أن تكون الألف الموجودة في «ما» و«لا» تأسيساً، فإذا كان الضمير الواقع رويًا في قصيدة غير مؤسسة لم تعد الألف السابقة عليه تأسيساً كما في قول عروة بن أذينة:

لبشوا ثلاث منى بمنزل غبطةٍ وهم على غرض لعمرك ما هم
متجاورين بغير دار إقامةٍ لو قد أجدّ رحيلهم لم يندموا

٥ - الدخيل :

الدخيل هو الحرف المتحرك الذي يفصل بين ألف التأسيس وحرف الروي ، وهذا الحرف لا يلزم أن يكون حرفاً معيناً يتكرر كل مرة في القافية ، بل يلزم في القافية أن يكون هناك حرف ما بين ألف التأسيس وحرف الروي ، وإذا رجعت إلى النماذج المختارة تحت التأسيس رأيت أن بين ألف التأسيس وحرف الروي حرفاً ما ، وتستطيع أن تلاحظ حرف الروي والحرف الذي قبله في قصيدة عمر بن أبي ربيعة الآتية ، ورويا هو الباء والألف بعد الباء وصل ، والحرف الذي قبل الباء دخيل ، والألف قبل هذا الحرف تأسيس ، يقول :

وما ظيئة من ظباء الأرا	ك تقرو دماث الرُبي عاشبا
بأحسن منها غداة الغميم	إذا أبدت الخدّ والحاجبا
غداة تقول على رقبة	لقيمها احبس الراكبا
فقال لها فيم هذا الكلا	م في وجهها عابسا قاطبا
فقلت كريم أتى زائرا	يمر بكم هكذا جانباً
لحبك أحبت من لم يكن	صفيًا لنفسي ولا صاحباً
وأبذل مالي لمرضاتكم	وأعتب من جاعني عاتباً
وأرغب في ود من لم أكن	إلى ودّه قبلكم راغباً
ولو سلك الناس في جانب	من الأرض واعتزلت جانباً
لأتبع طيئها إنني	أرى دونها العجب العاجباً

فالخرف الذي بين ألف التأسيس والباء التي هي الروي هو الدخيل ، وقد جاء شيئاً وكافاً وجيماً وطاءً ونوناً وحاءً وتاءً وعيناً . وإذن ، لا يلزم تكرار الحرف بعينه ، بل يلزم وجوده .

يقول ابن الرومي :

ومن يلقَ ما لا قِيَتُ في كلِّ مُجْتَنَى
أذا قَتَنِي الأسفارُ ما كَرَّهَ الغنى
فأصبحت في الإثراءِ أزهد زاهِد
حريصاً جباناً أشتَهي ثم أنتَهي
ومَن راح ذا حرصٍ وجُنٍ فَإِنَّهُ
ولما دعاني للمثوبة سيِّدُ
تنازعني رَغْبٌ ورَهْبٌ، كلاهما
فقدَّمْتُ رجلاً رَغْبَةً في رَغِيبةٍ
أخاف على نفسي وأرجو مفازها
ألا من يريني غايَتي قبل مذهبي
فالروي هو الباء ، والحرف قبل الروي هو الدخيل ، والألف التي قبله تأسيس ،
واختلاف الدخيل واضح أشدَّ الوضوح .

٦ - الخروج :

الخروج هو حرف المد الذي ينشأ عن إشباع حركة هاء الوصل . وحركة هاء الوصل
قد تكون الفتحة فينشأ عنها الألف ، أو الضمة فتنشأ عنها الواو ، أو الكسرة فتنشأ عنها
الياء ، فمعلقة لبيد بن ربيعة :

عَفَتِ الدِّيارَ محلُّها فمُقَامُها بِمَنَى تَأَبَّدَ غَوُلُها فِرْجَامُها
روىها الميم ، والألف قبلها ردف ، والهاء وصل ، والألف التي بعد الهاء خروج .
وكذلك قول ديك الجن الحمصي :

ولي كبـد حـري ونفس كأنها بكف عدوُّ ما يريد سراحها
كأن على قلبي قِطاةٌ تذكـرث على ظمأ ورذاً فهزت جناحها
وقول عمر بن أبي ربيعة :

دعاني إلى أسماء عن غير موعِد
فلما التقينا شَفَّ بُرْدٌ مُحَقَّقٌ
وقلن لها والعين حـولك جَمَّةٌ
أينحني لنا وللمُغيريِّ مجلس
وقول أبي تمام - وإشباع هاء الوصل فيه تولدت عنه باء ممدودة - :

أشفقتُ أن يردَّ الزمانُ بغدره
فقتلتُهُ وله عليَّ كرامةٌ
قمرٌ أنا استخرجته من دجنه
عهدي به ميثًا كأحسن نائم
لو كان يدري الميثُ ماذا بعده
غصص تكاد تفيض منها نفسه
وقول أبي تمام أيضًا :

لا، وورِدَ بخـدِّه
لا تعشَّـقْ غـيرَهُ
إن يكنْ أسقم الـهـوى
ففساهُ بـعـدَ التَّمَنَّـي
واعتـدالِ بـقـدِّه
لو يـراني بـصـدِّه
بـعـدَ تصحـيحِ وُدِّه
سـع يـرثـي لـعـبـدِـه

ومثال إشباع ضمة هاء الوصل فتتولد عنها واو المد قول أبي تمام أيضًا :

قد صَنَّفَ الحسنُ في خديك جـوهرَهُ
وكلُّ حسنٍ فـمـن عـيـنـك أَوَّلُهُ
وكان خـدُّكَ دهرًا مشرقًا يـقـقـا
قلبي رهينٌ بِكـفـي شـادِنٍ غـنـجِ
وقول الآخر:

وإذا امرؤ مدح امرءًا لنـوالـه
لو لم يُقَدِّرْ فيه بُعْدَ المُسْتَقَى
وأطال فيه فقد أطال هـجاءَهُ
عند الـورودِ لما أطال رِشَاءَهُ

ثانيًا: ألقاب حركات القافية:

في المبحث السابق كان الحديث عن حروف القافية التي تلزم في القصيدة، وفي هذا المبحث سيكون الحديث عن الألقاب التي يطلقها العروضيون على حركات حروف القافية. هذه الحركات ست، هي: المجرى، والتوجيه، والإشباع، والنفاذ، والحدو، والرس. فإذا وقع شيء منها في القافية أصبح لازماً في قوافي سائر أبيات القصيدة. والبيت الأول في القصيدة هو الذي يحدد ما يكون لزومه ضرورياً في أبيات القصيدة كلها.

وسوف نتناول ألقاب حركات القافية واحداً بعد آخر.

١ - المَجْرَى :

المجرى حركة الروي المتحرك - ويسمى الروي المطلق - سواء أكانت الحركة ضمة أم فتحة أم كسرة. فالروي الذي مجراه الضمة مثل قصيدة أبي ذؤيب الهذلي:

أَمِنَ الْمَنُونُ وَرَبِّهََا تَتَوَجَّعُ	وَالذَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبَرٍ مِّنْ يَّجْزَعُ
قَالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لَجَسْمُكَ شَاحِبًا	مِنذُ ابْتَدَلْتُ وَمِثْلُ مَالِكَ يَنْفَعُ
أَمْ مَا لَجَنَبَكَ لَا يَلَاثِمُ مَضْجَعًا	إِلَّا أَقْضَ عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ
فَأَجَبَتْهُهَا أَمَّا لَجَسْمِي أَنَّهُ	أَوْدَى بَنِيَّ مِنَ الْبِلَادِ فَوَدَّعَا
سَبَقُوا هَوِيَّ وَأَعْنَقُوا لَهْوَاهُمْ	فَتُخَرَّمُوا وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَّصْرَعُ
فَغَبَرْتُ بَعْدَهُمْ بَعِيثٌ نَاصِبٌ	وَإِخْوَالُ أُنِّي لَأَحَقُّ مُسْتَبَعُ
وَلَقَدْ حَرَصْتُ بِأَنْ أَدَافَعَ عَنْهُمْ	فَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا تُدْفَعُ
وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا	أَلْفَيْتُ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

فالعين روي، وضمة العين هي «المجرى».

وفتحة الباء في قول مرة بن محكان (من شعراء الحماسة):

يَا رَبَّةَ الْبَيْتِ قُومِي غَيْرِ صَاغِرَةٍ	ضَمِّي إِلَيْكَ رِحَالَ الْقَوْمِ وَالْقُرُبَا
فِي لَيْلَةٍ مِنْ جَمَادَى ذَاتِ الْأُنْدِيَةِ	لَا يَبْصُرُ الْكَلْبُ مِنْ ظِلْمَائِهَا الطُّنْبَا

بل ينبح الكلبُ فيهم غير واحدة
 ماذا ترين أنذنيهم لأرحلنا
 لِسْمُرْمِلِ الرِّزَادِ مَعْنِي بِحَاجَتِهِ
 وقمْتُ مستبطنًا سيفي وأعرض لي
 فصادفَ السَّيْفُ منها ساقَ مُتَلِيَةٍ
 زِيَافَةٍ بنتِ زِيَافٍ مذكَّرة
 أمطيت جازرنا أعلى سناسنها
 ينشئ اللحم عنها وهي باركة
 وقلْتُ لما غدوا أوصي قعيدتنا
 أدعى أباهم ولم أقرف بأهم
 أنا ابن محكان أخوالي بنو مطير
 ومثال المجري المكسور قول العرندس (أحد شعراء الحماسة):

هينون لينون أيسار ذوو كرم
 إن يسألوا الخير يُعطوه وإن خُبروا
 وإن توددتهم لانوا وإن شُهِموا
 فيهم ومنهم يعدّ الخير مَلَدًا
 لا ينطقون على الفحشاء إن نطقوا
 من تلقَ منهم ثقلَ لاقيت سيدهم

سؤاس مكرمة أبناء أيسار
 في الجهد أدرك منهم طيب أخبار
 كشفت أذمار شر غير أشرار
 ولا يعدّ نسا خزي ولا عار
 ولا يمارون إن ماروا بإكثار
 مثل النجوم التي يسري بها الساري

٢ - التوجيه :

التوجيه هو حركة الحرف الذي قبل الروي الساكن - ويسمى الروي الساكن : المقيد -
 ففي قول سويد بن أبي كاهل اليشكري :

ربّ من أنضجت غيظًا قلبه
 ويراني كالشجيا في حلقه

قد تمنى لي موتًا لم يُطغ
 عسرًا خرجته ما ينتزع

مزبذ يخطُرُ ما لم يرني
قد كفاني الله ما في نفسه
بئس ما يجمعُ أن يغتابني
لم يضري غير أن يحسبني
ويحييني إذا لاقيتـه
فإذا أسمعته صوتي انقمع
ومتى ما يكف شيئاً لا يضع
مطعمٌ وخمٌ وداءٌ يـدـرغ
فهو يزقو مثلما يزقو الضوَع
وإذا يخلـو لحمي رنغ

فتحة الحرف الذي قبل العين الساكنة هي التوجيه .

وفي قول المتنبي :

يا طفلة الكفِّ عبلة السَّاعد
زيدي أذى مهجتي أزدكِ هوى
حكيت يا ليلُ فرعها الوارد
طال بكائي على تذكرها
ما بال هذي النجوم حائرة
الروي هنا هو الدال الساكنة ، وحركة الحرف الذي قبل الدال هي التوجيه ، والألف
التي قبل هذا الحرف تأسيس :

٣- الإشباع :

من حركات القافية أيضاً «الإشباع» وهو مصطلح يطلق على حركة الدخيل في
القافية المؤسسة المطلقة الروي ، وقد سبق أن الدخيل هو الحرف الذي يكون بين ألف
التأسيس وحرف الروي ، فإذا كان حرف الروي مطلقاً ، أي متحرراً ، فإن حركة ما قبله
تسمى «الإشباع» ، ففي قول علي محمود طه (في رثاء فيصل الأول) :

تألق كالبرقة الخاطفة
مبين من الحق في صوته
يخوض الغمار دماً أو لظى
يطير على صهوات السحاب
ويقتحم الموت في مأزق
وجلجل كالرعدة القاصفة
صدى البطش والرحمة الهائفة
ويركب للمأرب العاصفة
ويمشي على الجنة الرّاجفة
ترى الأرض من هوها واجفة

تجد الرويّ هو الفاء ، والهاء التي بعدها الوصل ، والحرف الذي قبل الفاء هو الدخيل ،
والألف التي قبله هي التأسيس ، وحركة الدخيل هي الإشباع .

وفي قول امرئ القيس :

قولا خليليّ لَذَا الْعَاذِلِ هل يجعل الجائر كَالْعَاذِلِ
هَلْ مَا جَدُّ أَظْهَرَ فِي قَوْمِهِ عَذْرًا كَمَنْ سَارَعَ فِي الْبَاطِلِ
أَمْ هَلْ ذُووُ الْغَيِّ كَأَهْلِ الْحِجَا أَمْ هَلْ رَشِيدُ الْأَمْرِ كَالْجَاهِلِ
فالألف هي التأسيس ، والروي هو اللام ، والحرف الذي بينهما هو الدخيل ، وحركته
هي الإشباع .

٤ - النَّفَاذُ :

«النفاذ» مصطلح يطلق على حركة هاء الوصل ، وهاء الوصل تكون بعد حرف
الروي ، وقد تكون ساكنة كما في قول المتنبي :

وقد يتزيّا بالهوى غير أهله ويستصحب الإنسان من لا يلائمه
وقد تتحرك هاء الوصل فينشأ عن حركتها الخروج - وقد مر - وحركة هاء الوصل هذه
هي النفاذ ، والنفاذ قد يكون فتحة مثل قول المتنبي :

أَهْلًا بَدَارَ سَبَاكَ أَغْيَدُهَا أَبْعَدَ مَا بَانَ عَنْكَ خَرْدُهَا
ظَلَّتْ بِهَا نَنْطَوِي عَلَى كَبِدِ نَضِيجَةٍ فَوْقَ خَلْبِهَا يَدُهَا
يَا حَادِيَّ عَيْرَهَا وَأَحْسِبَنِي أَوْجَدُ مَيِّئًا قُبَيْلَ أَفْقَدُهَا
قَفَا قَلِيلًا بِهَا عَلَيَّ فَلَا أَقْلُ مِنْ نَظَرَةِ أَرْوَدُهَا
فَفِي فَوَادِ الْمَحَبِّ نَارَ جَوِّي أَحَرَّ نَارِ الْجَحِيمِ أَبْرَدُهَا
شَابَ مِنَ الْهَجْرِ فَرَقَ لَمْتُهُ فَصَارَ مِثْلَ الدَّمَقِ أَسْوَدُهَا
بَانُوا بِخَرَعَوِيَّةٍ لَهَا كَفْلٌ يَكَادُ عِنْدَ الْقِيَامِ يَقْعِدُهَا
رَبْخُلَةٌ أَسْمَرٌ مَقْبَلُهَا سَبْخُلَةٌ أَبْيَضٌ مَجْرَدُهَا
ففتحة الهاء هي النفاذ .

وقد تكون هاء الوصل مضمومة مثل قول الشريف الرضي :

مررن غُدُوًّا بِرَوْضِ الصَّريِّ — م راق من النُّورِ ظَهْرانُهُ
فحنَّ لِلْماهِمِ أَثْلُـــــــهُ — ومال إلى قَرَبِهِم بِأَنَّهُ

فضمة الهاء هي النفاذ . وكذلك قول المتنبي :

وَأَتَعَبَ خَلَقَ اللهُ مِنْ زَادِ هُمِهِ — وَقَصَّرَ عَمَّا تَشْتَهِي النَّفْسُ وَجُدُهُ
فَلَا يَنْحَلِيلُ فِي الْمَجْدِ مَالِكُ كُلِّهِ — فَيَنْحَلُّ مَجْدٌ كَانَ بِالْمَالِ عَقْدُهُ
وَدَبَّرَهُ تَدْبِيرَ الَّذِي الْمَجْدُ كَفُّهُ — إِذَا حَارَبَ الْأَعْدَاءَ وَالْمَالُ زَنْدُهُ
فَلَا مَجْدَ فِي الدُّنْيَا لِمَنْ قَلَّ مَالُهُ — وَلَا مَالَ فِي الدُّنْيَا لِمَنْ قَلَّ مَجْدُهُ
وَفِي النَّاسِ مَنْ يَرْضَى بِمَيْسُورِ عَيْشِهِ — وَمَرْكُوبُهُ رَجُلَاهُ وَالثُّوبُ جِلْدُهُ

وقد تكون حركة هاء الوصل كسرة ، كقول صالح بن عبد القدوس :

وَإِنْ مَنَّ أَذْبَتَهُ فِي الصَّبَا — كَالْعَوْدِ يُسْقَى الْمَاءَ فِي غَرَسِهِ
حَتَّى تَرَاهُ مَوْرِقًا نَاضِرًا — بَعْدَ الَّذِي أَبْصَرْتَ مِنْ يُبْسِهِ
وقول المتنبي يهجو كافورًا :

فَلَا تَرْجُ الْخَيْرَ عِنْدَ امْرِئٍ — مَرَّتْ يَدُ النَّخَاسِ فِي رَأْسِهِ
وَإِنْ عَرَكَ الشُّكُّ فِي نَفْسِهِ — بِحَالِهِ فَانْظُرْ إِلَى جَنْبِهِ
فَقَلِمَا يَلُومُ فِي ثُوبِهِ — إِلَّا الَّذِي يَلُومُ فِي غَرَسِهِ
مَنْ وَجَدَ الْمَذْهَبَ عَنْ قَدَرِهِ — لَمْ يَجِدِ الْمَذْهَبَ عَنْ قَنْبِهِ

فحركة الهاء هي « النفاذ » .

٥ - الحذو:

الحذو هو حركة الحرف الذي قبل الردف ، وقد مر أن الردف يكون حرف مد أو لين ، فإذا كان حرف مد اقتضى أن تكون الحركة قبله مناسبة له ، فتكون ضمة قبل الواو وكسرة قبل الياء ، مثل قول المتنبي :

مَا لَنَا كُلُّنَا جَوِيًّا رَسُولُ — أَنَا أَهْوَى وَقَبْلُكَ الْمُتَبَوِّلُ
كَلِمًا عَادَ مِنْ بَعَثَتْ إِلَيْهَا — غَارَ مَنِّي وَخَانَ فِيمَا يَقُولُ

أفسدت بيننا الأمانات عينا ها وخانت قلوبهنَّ العقولُ
تشتكي ما اشتكى من ألم الشو ق إليها والشوق حيث النحولُ
وإذا خامر الهوى قلبُ صبٍّ فعليه لكل عينٍ دليلُ
زودينا من حسن وجهك ماذا م فحسن الوجوه حال تحوُّلُ
وصلينا نصلك في هذه الدُّنْ يا فإنَّ المقام فيها قليلُ
وقد سلف القول أن الواو والياء تتبادلان ردفين ، فإذا كان الردف بالألف اقتضى
ضرورة أن يكون ما قبلها فتحة ، مثل قول المتنبي أيضًا :

إنما أنفس الأنيس سباعٌ يتفارسنَّ جهرةً واغتيالاً
من أطاق التماس شيءٍ غلاباً واغتصاباً لم يلتمسه سؤلاً
كل غادٍ لحاجةٍ يتمنى أن يكون الغضنفر الرُّبَّالاً
وإذا كان الردف بحرف اللين ، وهو الواو أو الياء الساكنتين ، كانت حركة ما قبله
فتحة لا غير ، مثل قول أبي تمام يمدح إسحاق بن إبراهيم :

لإسحاق بن إبراهيم كفُّ كفَّت عافيه نوء المِرْزَمَيْنِ
ونورا سوددٍ وجَّأ إذا ما رأيتهما رأيت الشعريَّينِ
ومجدٌ لم يدعه الجود حتى أقام مناوئاً للفرْقدينِ
حليف ندَّى وتربُّ علًا إذا ما هتفت به ، وسيفُ خليفَتَيْنِ
وقوله أيضًا في أبي قدامة أحمد بن زاهر :
أبا قدامة قد قدَّمت لي قدماً من المكارم صدقاً غير مامِنِ
ضبقنا بدينك فاحتجنا إلى الدين مُذْ غبت عنا بوجهٍ ساطع الزَّينِ
وكنت عوناً إذا دهر تخوننا عيناً عليك فأنت العونُ بالعَيْنِ
إن الجياد على علاتها صُبرٌ ما إن تشكَّى الوجى في حالة الأَيْنِ
والنصلُ يعمل إخلاصاً بجوهره لا باتكالٍ على شحذٍ من القَيْنِ
وقول بشار بن برد :

شطَّ بسلمى عاجلُ البينِ وجاورت أسدَ بني القَيْنِ

وَحَنَّتْ النَّفْسُ لَهَا حَنًّا
يَا بِنَةَ مَنْ لَا أَشْتَهِي ذِكْرَهُ
طَالِبَهَا قَلْبِي فَرَاغَتْ بِهِ
فَكُنْتُ كَالْهَقْلِ غَدًا يَبْتَغِي
وَقَوْلِ الْآخَرِ:
فَدَاءٌ خَالَتِي وَفَدَى صَدِيقِي
فَأَنْتَ حَبَوْتَنِي بَعْنَانٍ طِرْفِ
كَأَنِّي بَيْنَ خَافِيَتِي عَقَابِ
وَأَهْلِي كُلُّهُمْ لَأَبِي قُعَيْنِ
شَدِيدُ الشَّدِّ ذِي بَذْلِ وَصُونِ
أَصَابَ حَمَامَةً فِي يَوْمِ غَيْنِ
كَسَادَتْ لَهَا تَنْقُودٌ نَصْفَيْنِ
أَخْشَى عَلَيْكَ عُلُقَ الشَّيْنِ
وَأَمْسَكَتْ قَلْبِي مَعَ السَّيْنِ
قَرْنًا فَلَمْ يَرْجِعْ بِأُذْنَيْنِ

٦- الرَّس :

الرَّسُّ هو حركة ما قبل ألف التأسيس ، ولا يكون إلا فتحة كقوله :
لَقَدْ ثَبَّتْتُ فِي الْقَلْبِ مِنْكَ مَوْدَةً كَمَا ثَبَّتْتُ فِي الرَّاحَتَيْنِ الْأَصَابِعُ
نَهَارِي نَهَارِ النَّاسِ حَتَّى إِذَا دَنَا لِي اللَّيْلِ هَزَتَنِي إِلَيْكَ الْمُضَاجِعُ
فحركة الصاد في «الأصابع» وحركة الضاد في «المضاجع» هي الرَّس . وكان أبو عمرو
الجرمي يقول : لا حاجة إلى ذكر الرس ؛ لأن ما قبل الألف لا يكون إلا مفتوحًا . ويعلق
عليه المعري في مقدمة لزومياته قائلاً : وهذا قول حسن إذ كانوا إنما أوقعوا التسمية على ما
تلزم إعادته ، فإذا فقد أخل ، وهذه حركة لا يجوز عندهم أن تكون غير الفتحة ولا
حاجة إلى ذكرها فيها يلزم .

ثالثاً: أنواع القافية:

تتنوع القافية باعتبار حركة الروي ، وباعتبار عدد الحركات بين الساكنين فيها .
فمن حيث حركة الروي ؛ يكون محركاً أو غير محرك ، فالروي المتحرك يسمى مطلقاً ،
والروي غير المتحرك ، أي الساكن ، يسمى مقيداً . وقد يعمم الحكم على القافية كلها ،

فيقال قافية مطلقة أو قافية مقيدة . ومع وجود النوعين في الشعر العربي نجد القافية المطلقة أكثر استعمالاً من القافية المقيدة ، سواء في الشعر القديم أو في الشعر الحديث .

ومن نماذج القافية المقيدة قول الشَّابي في قصيدته الشهيرة «إرادة الحياة» :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة	فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلي	ولا بد للقيـد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة	تبخر في جوها وانـدثر
فويل لمن لم تشقه الحيا	ة من صفة العدم المنتصر
كذلك قالت لي الكائنات	وحدثني روحها المستر
ودمدت الريح بين الفجاج	وفوق الجبال وتحت الشجر
إذا ما طمحت إلى غاية	ركبت المنى ونسيت الحذر
ولم أتجنبّ وعور الشعاب	ولا كبـة اللهب المستعر
ومن لا يحب صعود الجبال	يعشّ أبد الدهر بين الحفر
فعبّـت بقلبي دمـاء الشـباب	وضجّت بصدري رياحٌ آخر
وأطرقت أصغي لقصف الرعود	وعزف الريحـاح ووقع المطر

وقصيدة إيليا أبي ماضي «الطين» ذات قافية مقيدة ، يقول فيها :

نسى الطين ساعة أنه طين	من حقير فصال تيهـا وعربـد
وكسا الخز جسمه فتباهى	وحوى المال كيسه فتمرد
يا أخي لا تمل بسوجهك عني	ما أنا فحمة ولا أنت فرقـد
أنت لم تصنع الحريـر الذي تلـد	بسّ واللؤلؤ الذي تتقلد
أنت لا تأكل النضار إذا جعـد	ت ولا تشرب الجمان المنضـد
أنت في البردة الموشاة مثلي	في كسائي الرديم تشقى وتسعد
لك في عالم النهار أمان	ورؤى والظلام حولك متمد
ولقلبي كما لقلبك أحـلا	م حسان ، فإنـه غير جلمـد

وأمانيك كلها من عسجد؟
وأمانيك للخلود المؤكّد؟
كذوبها . وأي شيء يؤبّد؟
وقصيدة علي محمود طه «بحيرة كومو» - وهي إحدى بحيرات إيطاليا - من القصائد ذات الرويّ المقيد، يقول فيها :

هَيْئِي الكَأْسَ والـوَتَرَ
واصدحي يا خواطري
ودنت جنّة المنى
قد بُمَثِنَا بها على
في مساء كَأَنَّهُ
البحيرات والجبّـا
وتنقّبْنَ بالغمـا
تلك «كومو» مدَى النّظَرِ
طويت شقة السفر
وحلا عندها المَفَرُ
موعِدٍ غير مُتَنظَرِ
حُلُمَ الشَّيْخِ بالصَّغَرِ
لُ تَوْشَحْنَ بالشَّجَرِ
م وأسفرن بالقمر

وقصيدة إيليا أبي ماضي «الإبريق» مقيدة الروي، يقول :

ألا أيها الإبريق مالك والصلف
وما أنت إلا كالإبريق كلها
أرى لك أنفا شامخاً غير أنه
ومسته أيدي الأدياء فما شكا
وفيك اعتزاز ليس للديك مثله
ولا لك صوت مثله يصدع الدجى
وأنصتُ أستوحيه شيئاً يقوله
وبعد ثوانٍ خلت أني سمعته
فقال : سقيتُ الناس . قلت له : أجل
ودمع السواقي والعيون الذي جرى
فقال : ليذكر فضلي الماء ، وليُشَدَّ
قال : ألم أحفظه؟ قلت : ظلمته
فما أنت بلور ولا أنت من صدف
تراب مهين قد ترقى إلى خرف
تلفع أثواب الغبار وما أنف
ومصّته أفواه الطغام فما وجف
ولست بذئ ريش تضاعف كالزغف
وتهتف فيه الذكريات إذا هتف
كما يسكت الزوار في معرض التّحف
يثرثر مثل الشيخ أدركه الخرف
سقيتهم ماء السحاب الذي وكف
وماء الينابيع الذي قد صفا وشف
بمدحي ، ألم أحمله؟ قلت لك الشرف
فلولاه لم تُنقل ولولاك لم يقف

وقد تكون القافية المقيدة مردفة، أي أن حرف الروي مسبق بحرف مدّ أو لين . من ذلك قول أبي القاسم الشابي في قصيدته «الذكرى» :

كُنَّا كزوجي طائر	في دوحة الحبّ الأمين
نتلو أناشيد المنى	بين الخنائل والغصون
متغرّدين مع البلا	بل في السهول وفي الحزون
ملاً الهوى كأس الحياة	لنا وشعشعها الفتون
حتى إذا كدنا نرشد	ف خمرها غضب المنون
فتخطف الكأس الخلو	ب وحطم الجام الثمين
وأراق خمر الحب في	وادي الكآبة والأئين
وأهاب بالحب الوديد	ع فودّع العشّ الأمين
وشدا بلحن الموت في الس	أفق الحزين المستكين
ثم اختفى خلف الغيو	م كأنسه الطيف الحزين!

وقصيدته «رثاء فجر» :

يا أيها الغاب المنمّ	تق بالأشعة والورود
يا أيها النور النقي	وأيتها الفجر البعيد
أين اختفيت، وما السدي	أقصاك عن هذا الوجود
أيه لقد كانت حيا	تي فيك حائلة، تميد
بين الخنائل والجدا	ول والترنم والنشيد
تصغي لنجواك الجمي	لة وهي أغنية الخلود
وتعيش في كون من الـ	غفلات فتان سعيذ
أيه لقد غنى الصبا	ح فدمدم الليل العنيذ
وتألق النجم الوضي	ء فأغتم النيم الركود
ومضى الردى بسعادتي	وقضى على الحب الوليد

ومن القصائد المقيدة المردفة بالألف قوله في قصيدة «أنا أبكيك للحب» :

لست يا أمسي أبكيــــــــــــــــ	ك لمجدٍ أو لجاهــــــــــــــــ
سلبتهُ مني الدُّنــــــــــــــــ	يا وبسرتني رداهــــــــــــــــ
فأنا أحتقر المجرــــــــــــــــ	د وأوهام الحياةــــــــــــــــ
وتلاشت في خضم الرزــــــــــــــــ	من الطَّاغبي قواهــــــــــــــــ
فأنا ما زلتُ في فجــــــــــــــــ	ر شبابي أو ضحاهــــــــــــــــ

وقول أبي ماضي لأحد أصدقائه :

يا شاعراً حلو المودــــــــــــــــ	ة في الحضور وفي الغيابــــــــــــــــ
شهيدٌ ولاؤك والأنــــــــــــــــ	م ولاؤهم شهيدٌ وصابــــــــــــــــ
أنا إن شكوت إليك منــــــــــــــــ	ك وسال في كتبي العتابــــــــــــــــ
فحكايتي كحكاية الظــــــــــــــــ	مان في قفصٍ يبابــــــــــــــــ
لم يبروه لمع الســــــــــــــــرا	ب فراح يستسقي السحابــــــــــــــــ
فهمي فكان الخير فيــــــــــــــــ	ه للأباطح والهضابــــــــــــــــ

وقد تكون القافية المقيدة الروي مؤسّسة ، أي يوجد بها ألف بينها وبين حرف الروي

حرف آخر، مثل قول المتنبي - وقد سبق إيراد بعض أبيات من هذه القصيدة - :

أزائر يا خيال أم قاعــــــــــــــــد	أم عند مولاك أنني راقــــــــــــــــد
ليس كما ظن ، غشية لحقــــــــــــــــت	فجئتني في خلاها قاصــــــــــــــــد
عدّ وأعدّها فجَبَذّا تلفــــــــــــــــت	ألصق ثديي بثديها الناهــــــــــــــــد
وجذّت فيه بما يشع بهــــــــــــــــ	من الشّيت المؤشّر البــــــــــــــــارد
إذا خيالاته أطفن بناــــــــــــــــ	أضحكه أنني لها حامــــــــــــــــد
وقال إن كان قد قضى أربــــــــــــــــا	منا فما بال شوقه زائــــــــــــــــد
لا أجمدُ الفضل ربما فعلتــــــــــــــــ	ما لم يكن فاعلاً ولا واعيــــــــــــــــد

وقول الحماني :

دَمْنُ كَأَنْ رِيــــــــاضها	يُكْسِيْنَ أعلام المطارفــــــــــــــــ
-------------------------------	--

وكأنما غـدراها	ففيها عُشورٌ في مصاحف
وكأنما أنـوارها	تهتز بالريح العواصف
طررُ الوصائف يلتقيـ	ن بها إلى طرر الوصائف
بانت سوارها تمخـ	ضُ في رواعدها القواصف
ثم انبرت سحباً كبا	كية بأربعة ذوارف
وكان لمع بروقها	في الجوّ أسياف المثاقف

وأما القافية المطلقة فهي التي يكون رويها متحركاً سواء أكانت الحركة ضمة، مثل قول أبي ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا تـردُّ إلى قليل تقنعُ
وقول أبي صخر الهذلي في قصيدته التي مطلعها :

لليلي بذات الجيش دار عرفتها وأخرى بذات البين آياتها سَطُرُ
يقول :

أما والذي أبكى وأضحك والذي	أمات وأحيا والذي أمره الأمرُ
لقد كنت آتيها وفي النفس هجرها	بتأتا لأخرى الدَّهر ما طلع الفجرُ
فما هو إلا أن أراها فجاءة	فأبهت لا عرفُ لدي ولا نُكُرُ
وأنسى الذي قد كنت فيه هجرتها	كما قد تنسِّي لبَّ شاربها الخمرُ
وما تركت لي من شذا أهتدي به	ولا ضلع إلا وفي عظميها وقُرُ
وقد تركتني أغبط الوحش أن أرى	ألفين منها لا يروعها الدُّعُرُ
ويمنعني من بعض إنكار ظلمها	إذا ظلمت يوماً وإن كان لي عذُرُ
مخافة أني قد علمت لئن بدا	لي الهجرُ منها ما على هجرها صبرُ
وأنى لا أدري إذا النفس أشرقَتْ	على هجرها ما يبلغن بي الهجرُ
تكاد يدي تندي إذا ما لمستها	وينبت في أطرافها الورق النَّضُرُ
وإني لتعروني لذكراك هزّة	كما انتفض العصفور بلله القطرُ

وقول جميل بثينة :

وإني لأرضى من بثينة بالذي لو ابصره الواشي لقرت بلابله
بلا وبالأستطيع وبالمنى وبالأمل المرجو قد خاب آمله
أو كانت الحركة كسرة ، مثل قول توبة بن الحمير :

قالت مخافة بيننا وبكت له فالبين مبعوث على المتخوف
لومات شئ من مخافة فرقة لأمانتي للين طول تحوفي
ملا الهوى قلبي فضقت بحمله حتى نطقت به بغير تكلف
وقوله :

أظعن عن حبيبك ثم تبكي عليه فمن دعاك إلى فراق
كانك لم تذق للين طعما فتعلم أنه مر المذاق
أقم وانعم بطول القرب منه ولا تظعن فتكبت باشتياق
فما اعتاض المفارق عن حبيب ولو يعطى الشام مع العراق
أو كانت حركة الروي الفتحة ، مثل قول الصمة بن عبد الله القشيري :

حننت إلى رياء ونفسك باعدت مزارك من رياء وشعبا كما معا
فما حسن أن تأتي الأمر طائعا وتجزع أن داعي الصبابة أسمعنا
قفا ودعا نجدنا ومن حل بالحمى وقل لنجد عندنا أن يودعا
ولما رأيت البشر أعرض دوننا وجالت بنات الشوق يحزن نزعنا
بكت عيني اليسرى فلما زجرتها عن الجهل بعد الحلم أسبلتنا معا
تلفت نحو الحي حتى وجدته وجعت من الإصغاء ليث وأخدعا
وأذكر أيام الحمى ثم أنثني على كبدي من خشية أن تصدعا
وليس عشيات الحمى برواجه عليك ولكن خل عينيك تدمعا
والمهم في الحكم على القافية بأنها مطلقة أو مقيدة حركة حرف الروي نفسه ، وأما
الهاء التي تكون وصلاً فقد تكون ساكنة أو متحركة كما مر ، ولا يعتد بحركتها إن كانت
بحركة هنا ، فالحكم منصب على حركة حرف الروي .

وقد جمع الخطيب التبريزي أنواع القوافي المقيدة والمطلقة في هذا النص الذي أنقله عنه . يقول : « إن القوافي تسع ، ثلاث مقيدة وست مطلقة ، فالمقيد ما كان غير موصول ، والمطلق ما كان موصولاً . ثم المقيد على ثلاثة أضرب :

مقيد مجرد ، ومقيد بردف ، ومقيد بتأسيس .

والمطلق على ستة أضرب :

مطلق مجرد ، ومطلق بخروج ، ومطلق بردف ، ومطلق بردف وخروج ، ومطلق بتأسيس ، ومطلق بتأسيس وخروج .

فالمقيد المجرد كقوله :

أتهجر غانية أم تلم أم الحبل وإيه بها منجـذم

والمقيد المردف كقوله :

يا رب من نبغض ، أذوادنا رحن على بغضائه واغتدين

والمقيد المؤسس كقوله :

نهنه دموعك إن من يبكي من الحدثان عاجز

والمطلق المجرد كقوله :

حمدت إلهي بعد عروة إذ نجنا خدائش وبعض الشر أهون من بعض

والمطلق بخروج كقوله :

ألا فتى نال العلى بهمه

والمطلق المردف كقوله :

ألا قالت قتيلة إذ رأتنى وقد لا تعدم الحسناء ذاما

والمطلق بردف وخروج كقوله :

عفت الديار محلها فمقامها

والمطلق المؤسس كقوله :

كليني لهم يا أميمة ناصب

والمطلق بتأسيس وخروج كقوله :

في ليلة لا نرى بها أحداً يحكي علينا إلا كواكبها^(١)
وأما تقسيم القافية من حيث عدد الحركات بين الساكنين في آخر البيت ، فقد قسموا
الشعر إلى خمسة أنواع ، هي المتكاوس ، والمتراكب ، والمتدارك ، والمتواتر ، والمترادف .
وتجد في بعض دواوين الشعر نصاً على نوع القافية من هذه الوجهة ، كما في ديوان أبي تمام
بشرح الخطيب التبريزي حيث ينص التبريزي بعد البيت الأول من القصيدة على بحرهما
ونوع قافيتها ، فيقول : والقافية متدارك ، أو والقافية متواتر . . إلخ .

(أ) المتكاوس :

المتكاوس من الشعر ما كان فيه أربعة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت ،
مثل قول العجاج :

قد جبر الدينَ الإلهَ فجُبرُ

حيث يوجد بين الساكن الأخير وهو الراء والساكن الذي يليه بالعودة إلى البيت وهو
الألف من «الإله» أربعة أحرف متحركة هي : الهاء والفاء والجيم والباء .

وإنما سمي متكاًوساً لما فيه من الاضطراب ومخالفة المعتاد ، أخذاً من قولهم : كاست
الناقة إذا مشت على ثلاثة قوائم ، وذلك غاية الاضطراب والبعد عن الاعتدال . ولما
كانت اللغة تميل إلى المراوحة بين الحركة والسكون فإن هذا النمط من الشعر يبتعد عن
هذه المروحة ، وتتوالى فيه الحركات دون ساكن ، ولذلك وُصف بالاضطراب وسمي
متكاًوساً . وغالباً ما يأتي هذا في الرجز الذي يدخل في تفعيلته الأخيرة الخبل ، وهو
اجتماع الخبن والطي ، فتصير التفعيلة على «متعلُن» ومن هنا تأتي أربع حركات بين
ساكنين ، ومثله قول العجاج أيضاً :

بل بليد ملء الفجاج قَتْمُهُ

وقول ابنه رؤبة :

(١) كتاب الكافي في العروض والقوافي : ١٤٦ ، ١٤٧ (تحقيق الحساني حسن عبد الله) .

عفت عوافيها وطال حمه

وقول الآخر:

ومن إذا ريب الزمان صدعك

وهذا النوع في الشعر قليل .

(ب) المتراكب :

المتراكب من الشعر ما كان في قوافيه ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين ، مثل قول
زهير بن أبي سلمى :

قف بالديار التي لم يعفها القدم بلى وغيرها الأرواح والديم
فالسكن الأخير هو واو الوصل (إشباع ضمة الميم) والسكن الأول هو الدال الأولى
في «الديم» وبينهما الدال ، والياء ، والميم ، وكلها متحركة .

وقد سمي متراكبًا لأن الحركات توالى فركب بعضها بعضًا ، وهذا - كما يقول
العروضيون - دون المتكاوس لأن مجيء الشيء بعضه على إثر بعض دون الاضطراب .

ومن هذا النوع قصيدة البوصيري في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم :

أمن تذكر جيران بندي سلم مزجت دمعا جرى من مقلية بدم
ونهج البردة لشوقي :

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم
(ج) المتدارك :

المتدارك - بكسر الراء ، غير «المتدارك»^(١) بفتحها - هو ما كان بين ساكنيها الأخيرين
حرفان متحركان ، مثل قول امرئ القيس :

فقا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

(١) هو البحر السادس عشر من بحور الشعر ، وسمي بهذا لأنه كما يقال تداركه الأخفش على الخليل
ابن أحمد ، ويسمى أيضًا «المتحدث» .

فالسكانان هما الياء التي هي وصل في اللام (فحومل) والواو منها ، وبينهما الميم واللام المتحركتان . وسمي المتدارك لتوالي حرفين متحركين بين ساكنين ، والتدارك دون التراكب ، لأن الخيل وغيرها إذا جاءت متداركة كان أحسن من أن يركب بعضها بعضاً .

(د) المتواتر:

المتواتر ما جاء بين ساكنيه في آخر البيت حرف متحرك ، كقول جميل بشينة :
أبى القلب إلا حب بثنة لم يرد سواها ، وحب القلب بثنة لا يجدي
تعلق روحي روحها قبل خلقنا ومن بعد أن كنا نطافاً في المهدي
ولكنه باقٍ على كل حالة وزائرنا في ظلمة القبر واللحد
فالسكانان هما الوصل وهو الياء الساكنة الناتجة عن إشباع كسرة الروي ، والحرف الذي قبل الدال ، وبينهما متحرك واحد وهو الدال التي هي حرف الروي .

(هـ) المترادف:

المترادف من القوافي ما كان ساكناه الأخيران غير مفصولين بحركة ، بل يجتمع فيه السكانان ، وإنما سمي بذلك لأن أحد الساكنين ردف الآخر ، ومثاله قول الشابي :

يا شعر أنت فم الشعو ر وصرخة الروح الكئيب
يا شعر أنت صدى نحيب سب القلب والصب الغريب
وقوله :

سئمت الحياة وما في الحياة وما إن تجاوزت فجر الشباب
سئمت الليالي وأوجاعها وما شعشت من رقيق بصاب
فحطمت كأسى وألقيتها فحطمت كأسى وجحيم العذاب
وقوله :

أيها البلبل يا شا عر أحلام الصريع
غنني إن على صمو تك أنداء الدموع
غنني فهو يريني أمل القلب الصريع

رابعًا: عيوب القافية:

اهتم العروضيون بحروف القافية وحركاتها ليبينوا أن هذه الحروف وهذه الحركات ضرورية في بناء القصيدة، يلتزم بها الشاعر إذا بدأ قصيدته بها، فالقصيدة التي يبدأ بيتها الأول بقافية مردفة أو مؤسسة على الشاعر أن يستمر في جميع أبياتها بها بدأ به. فلا يصح أن يأتي بيت غير مردف بعد ذلك في القصيدة نفسها إذا بدأت بقافية مردفة، ولا يصح أن يأتي بيت غير مؤسس إذا بدأت القصيدة بقافية مؤسسة. مثال ذلك قصيدة الحارث بن حلزة اليشكري التي بدأت في مطلعها بهذا البيت:

أَذْنَتْنَا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ رَبُّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

هذا المطلع يكشف أن القافية التي ستبعتها هذه القصيدة تتكون من الهمزة وهي حرف الروي، وفيها وصل وهو الإشباع الناتج عن ضمة الهمزة، وضمة الهمزة هي المجرى، وقبل الهمزة ألف هي الردف. وإذا اختار الشاعر هذا من أول بيت فعليه أن يلتزم به في كل بيت من أبيات القصيدة، فلا يصح أن يأتي بيت ليس فيه ردف بالألف، ولا يصح أن يأتي ردف بالواو أو الياء هنا، ولا يصح أن يأتي بيت ليس رويته الهمزة المضمومة. فإذا حدث إخلال بما يجب أن يلتزم به، كان ذلك عيبًا غير مقبول. وهكذا الشأن في كل ما يلتزم به.

وإذن، يصبح حديث العروضيين عن حروف القافية وألقاب حركاتها بيانًا لكل ما يلتزم به إذا اختاره الشاعر في أول قصيدته. والأساس في كل هذا هو ما يختاره الشاعر في البيت الأول، فليس هناك إلزام من أحد أو من جهة ما للشاعر بأن ينشئ قصيدته مؤسسة أو مردفة، أو مطلقة أو مقيدة، أو غير ذلك، ولكن الشاعر هو الذي يختار، وعليه أن يلتزم بما يختاره من أول الأمر.

وإذن، لدى اللغة العربية أنماط مختلفة من القافية، كما أن لديها أنماطًا مختلفة من الوزن، والشاعر حر في اختياره الأولي، فإذا اختار نمطًا من هذه الأنماط التزم به.

ومن هنا نجد ما عيب من القافية، هو ما حدث فيها من إخلال بما يجب الالتزام به سواء أكان ذلك في حروف القافية أم في حركاتها.

وقد كان الشعراء يلتزمون بهذا النظام الذي أقرته تقاليد القصيدة العربية ، بل إن بعضهم كان يزيد فيلزم نفسه بما لا يلزم ، كما فعل كثير عزة حيث يقول :

خليئي هذا ربع عزة فاعقلا قلوصيكما ثم ابكيسا حيث حلت
وما كنت أدري قبل عزة ما البكا ولا موجعات القلب حتى تولت
وما أنصفت أما النساء فبغضت إلينا وأما بالنوال فضنت

وهنا نلاحظ أن الروي هو التاء المكسورة ، وقد ألزم نفسه بلام قبل التاء في البيت الأول والثاني ، ولم يأت بها في البيت الثالث ، ولكنه يعود فيلزم نفسه باللام قبل التاء ، فيكسب القافية جرساً صوتياً عذباً ، يقول :

ووالله ما قرَّبْتُ إلا تباعدتُ بصرم ، ولا أكثرت إلا استقلت
فقلت لها يا عزُّ كل مصيبةٍ إذا وطئت يوماً لها النفسُ ذلت
فإن سأل الواشون فيم صرمتها فقلْ نفسُ حرٍّ سُليْتُ فتسلَّت
وكنت كذي رجلين رجلٍ صحيحةٍ ورجلٍ رمى فيها الزمانُ فسلَّت
أسيئي بنا أو أحسنني لا ملومةً لدينا ولا مقلية إن تقلَّت
هنيئاً مريئاً غير داء مخامرٍ لعزّة من أعراضنا ما استحلَّت
وكنّا سلكنّا في صعودٍ من الهوى فلما توافينا ثبْتُ وزلَّت
وكنّا عقدنا عقدة الوصل بيننا فلما توائفنا شدَّدْتُ وحلَّت
وللعين أسرابٌ إذا ما ذكرُها وللقلبِ وسواسٌ إذا العين ملَّت
وإني وتبيامي بعزّة بعدما تخليْتُ مما بيننا وتخلَّت
لكالمربجي ظلّ الغمامة كلما تبوؤاً منها للمقبل استقلت

وقد فعل هذا الخطيئة ، فالتزم الراء قبل التاء المكسورة في قصيدة يقول فيها :

أشأقتك ليلى في اللّمام وما جرث بما أزهقت يوم التقينا وضرت
كقطع شمولٍ طعمُ فيها ، وفأرةً من المسك منها في المفارق دُرت
وأغيد لا نكس ولا واهن القوى سقيت إذا أوى العصافير صرت
رددتُ عليها الكأس وهي لذيذة إلى الليل حتى ملّها وأمرت

وأشعث يهوى النومَ قلتُ له ارتحل
فقام يجزُّ البُرْدَ لو أن نفسَهُ
ألا هلّ لسهمٍ في الحياة فإنني
ولن يفعلوا حتى تُقول عليهمُ
عوابس بالشُّعثِ الكُماة إذا ابتغوا
تنازعُ أبكار النساءِ ثيابها
بكلِّ قناة صدقةٍ زاغبيةٍ
وإن الحدادَ الزرق من أسلاتنا
وجرثومةٍ لا يقربُ السَّيلُ أصلها
ولكنَّ سهمًا أفسدت دار غالبٍ
ولو وجدتُ سهمٌ على الغيِّ ناصراً
وإن المخاض الأذم قد حال دونها
فلن تعلقونا الضيمَ ما دام جذمنا
ومن أشهر الشعراء الذين ألزموا أنفسهم بها لا يلزم أبو العلاء المعري ، وله ديوان
«اللزوميات» وهو قصائد التزم فيها بها لا يلزم ، مثل قوله :

يكفيك حزناً ذهاب الصالحين معاً
إن العراق وإن الشام مذ زمن
ساس الأنام شياطينٌ مسلَّطةٌ
من ليس يحفل خمَص النَّاس كلهمُ
تشابه النجرُ ، فالرومي منطقهُ
متى يقوم إمام يستقيد لنا
صلُّوا بحيث أردتُم فالبلادُ أذى

ونحن بعدهم في الأرض قُطَّانُ
صفيران ما بها للملك سلطانُ
في كل مصرٍ من الوالين شيطانُ
أن بات يشرب خمرًا وهو مبطانُ
كمنطق العُربِ والطَّائِي مرطانُ
فتعرفَ العدلَ أجبالٌ وغيطانُ
كأنها كلها للإبل أعطانُ

فالروي التون، وهو ملتزم، والألف قبلها ردف، وهو ملتزم أيضًا، ولكن الطاء التي قبل ألف الردف لزوم ما لا يلزم، وقد التزمها أبو العلاء في هذه القصيدة، وقوله أيضًا:

تواضع إذا ما رزقت العلاء	فذلك مما يزيد الشَّرَفُ
وإن ألبس الله ثوب الشفاء	فلا تؤثرن عليه التَّرفُ
تفيض المياه وقد طالما	تيممها وادُّ فاعترفُ
ومن أمتته خطوب المنون	تخوف من هـرم أو خـرفُ
يقارف مستكبرات الذنوب	ويغفل عن ذنبه المقتـرفُ

فالقافية هنا رويها الفاء الساكنة، وهو روي مقيد، ولكنه يلزم قبل الفاء الراء، وهو لزوم ما لا يلزم. وقد تأسى به بعض الشعراء فالتزموا ما لا يلزم في بعض قصائدهم.

وهكذا تجد الشعراء يحاولون أن يحافظوا على حكم القافية ويراعون ما تجب مراعاته، ويزيد بعضهم على ما يجب الالتزام به. ولكن هناك إلى جانب هذا بعض المآخذ التي أخذت على الشعراء وعيبت عليهم في أمر القافية، ومن هذه العيوب أو المآخذ:

١ - الإقواء:

الإقواء هو اختلاف المجرى - وهو حركة حرف الروي - بكسر وضم، بأن يأتي الروي في أحد أبيات القصيدة مضمومًا مع أن الروي مكسور، أو عكس ذلك، وهذا مما عيب على الشعراء قديمًا. وقد زعموا أن النابغة في قصيدته التي مطلعها:

أَمِنْ آلِ مِيَّةٍ رَائِحٌ أَوْ مَغْتَدٍ عَجَلَانِ ذَا زَادٍ وَغَيْرِ مَزُودٍ

- وهي قصيدة ذات روي مكسور - قد أقوى في قوله:

زَعِمَ الْبَوَارِحُ أَنْ رَحَلْتَنَا غَدًا وَبِذَاكَ خَبَرْنَا الْغَرَابُ الْأَسْوَدُ

ولما غنيت هذه القصيدة أمامه أوحوا إلى الجارية أن تمد الصوت في «الأسود» حتى يتبين الإقواء باختلاف صوت الروي من كسر وضم، ويقال إنه غير البيت بعد ذلك إلى:

زَعِمَ الْبَوَارِحُ أَنْ رَحَلْتَنَا غَدًا وَبِذَاكَ تَنْعَابُ الْغَرَابِ الْأَسْوَدِ

وفي القصيدة بيت آخر فيه أيضًا إقواء، وهو قوله :

بمخضب رخص كأن بنانه عتم يكاد من اللطافة يعقد
ولم يزعموا أن النابغة غيره .

وما يسمى «الإقواء» كثير في الشعر القديم، وكان أبو علي الفارسي يقول : قلت قصيدة إلا وفيها الإقواء . وكل من يقرأ الشعر القديم يجد هذه الظاهرة واضحة ، ففي «المفضليات» ، وهي قصائد اختارها المفضل الضبي ، يقول عبدة بن الطبيب في قصيدته التي مطلعها :

هل حبل خولة بعد الهجر موصول أم أنت عنها بعيد الدار مشغول
وهي قصيدة روياها مضموم كما ترى ولكن جاء فيها قوله :
وقل ما في أساقي القوم فأنجروا وفي الأداوي بقيات صلاصيل
والعيس تدلك دلگا عن ذخائرهما يُنحرزن من بين محجون ومركول
فجاءت القافية مجرورة الروي في «مركول» مع أن القصيدة كلها مضمومة الروي .

وفي أبيات لبشر بن عمرو بن مرثد يقول فيها :

قل لابن كلثوم الساعي بذمته أبشر بحرب تغص الشيخ بالريق
وصاحبيه فلا ينعم صباحهما إذ فرت الحرب عن أنيابها الروق
لا يبعث العير إلا غب صادقها من المعالي ، وقوم بالمفاريق
بل هل ترى ظعنا تُخدَى مُقفية لها توالٍ وحادٍ غير مسبوق
يأخذن من معظم فجًا بمسهلة لزمه من أعالي البسر زُخلوق
حاربن فيها معدًا واعتصمن بها إذ أصبح الدين دينًا غير موثوق
جاء البيت الخامس مضموم الروي «زخلوق» مع أن الأبيات كلها مكسورة الروي .

وفي قصيدة بشر بن أبي خازم التي مطلعها :

أحق ما رأيت أم احتلام أم الأهوال إذ صحبي نيام
جاء قوله في هذه القصيدة المضمومة الروي :

ألم تر أن طول الدهر يسلي وينسي مثلما نُسيَتْ جـذَامُ
وكانوا قومنا فبغوا علينا فسُقناهم إلى البلد الشامي
فجاءت «الشامي» المكسورة الميم مع الروي المضموم .

وفي ديوان امرئ القيس جاءت هذه الأبيات ، ولاحظ حركة الكلمة الأخيرة في قوافيها :

ألا إن قومًا كنتم أمس دونهم همّو منعوا جاراتكم آل غُدرانِ
عَوِيرٌ ومن مثل العوير ورهطه وأُسَعَدَ في ليل البلال صفوان
ثياب بني عوفٍ طهاري نقيّة وأوجههم عند المشاهد غُرَّان
همّ أبلغوا الحَيّ المضلل أهلهم وساروا بهم بين العراق ونجرانِ
فقد أصبحوا والله أصفاهم به أبرّ بميثاقٍ وأوفى بجيرانِ
وفي قصيدته التي مطلعها :

لن الديار غشيتها بسُحَامِ فعمائتين فَهَضَبِ ذي إقـدامِ
- وهي قصيدة ذات روي مكسور - جاء قوله :

تخدي على العلات سام رأسها روعاءٌ منسهما رثيمٌ دامِ
جالت لتصرعني فقلت لها اقصري إني امرؤٌ صرعى عليك حرام
فجزيت خير جزاء ناقة واحدٍ ورجعت سائلة القرى بسلامِ
وكأننا بدرٌ وصيلٌ كُتِفَية وكأننا من عاقلٍ أرمام
وفي «الأصمعيات» - وهي مجموعة قصائد من اختيار الأصمعي - جاءت هذه الأبيات لأبي مهديّة يصف حيّةً :

قد كاد يقتلني أصمّ مرقش من جُبّ كلثم والخطوب كثيرُ
حتى أصدّ الله عني رأسه والله بالمرء المضاف بصيرُ
خلقت لها زمه عزين ، ورأسه كالقرص فُلّطَح من طحين شعيرِ
وكأنّ شديقه إذا ما أقبلا شدّقًا عجوزٍ مضمضت لَطْهورِ
ويديرُ عينًا للوقاع كأنها سمراء طافت من نفيض بريـرِ

فالبيتان الأول والثاني حركة رويهما الضمة ، والأبيات الثلاثة الباقية حركة رويها الكسرة .

وإن لي رأياً في مسألة الإقواء هذه ، لا أريد أن أثقل به عليك هنا ؛ لأني عاجلته في موضع آخر ، فارجع إليه إن شئت (١) . وخلاصة الرأي - دون تدليل علمي عليه هنا - أن الشاعر ينشد قصيدته على ما تقتضيه قواعد الشعر ، ولو كان ذلك على حساب قواعد النحو والصرف ؛ لأن قواعد الشعر أولى بالمراعاة والاتباع . وقد قال ابن هشام : إن حركة القافية من أهم ما تجب مراعاته ، ولذلك ينطق بها الشاعر على ما تستحق أن تكون عليه ، ثم تقدر الحركة الإعرابية من أجل القافية . ومما يستشهد به العروضيون في مجال الحديث عن الإقواء قول حسان بن ثابت - رضي الله عنه :

حارِ بن كعبٍ ألا الأحلام تزجركم عنِّي وأنتم من الجوف الجماخيرِ
لا عيب في القوم من طولٍ ولا عِظَمٍ جسم البغالِ وأحلام العصافيرِ
كأنهم قصبٌ جوفٌ أسافلُه مثقَّبٌ نفخت فيه الأعاصيرُ
وقول دريد بن الصَّمَّة :

نظرت إليه والرماح تنوشه كوقع الصياصي في النسيج الممدِّدِ
فأرهبته عنه القوم حتى تبددوا وحتى علاني حالك اللون أسودُّ

٢ - الإصراف :

الإصراف - ويسمى أيضاً الإسراف - هو اختلاف المجزئ بفتح وغيره ، وهذا في العيب أشد من الإقواء ؛ لتباعد ما بين الألف وغيرها ، والألف هنا ناشئة عن إشباع الفتحة ، وكان الإقواء مغتفرًا لقرب ما بين الكسر والضم ولتبادل الواو والياء ودفين ، والضممة من الواو والكسرة من الياء .

ويستشهد العروضيون على الإصراف بقول القائل :

(١) انظر كتابي لغة الشعر ، ص ٣٨٠ وما بعدها ، دار الشروق . وكتابي اللغة وبناء الشعر ، الفصل الخامس ، مطبعة الصفوة .

لا تنكحنَّ عَجُوزًا أو مطلقَةً
فإن أَتَوْكَ وَقَالُوا: إِنَّمَا نَصَفُ
وبقول الآخر:

أريتكَ إن منعت كلامَ يحيى
ففي طَرْفِي على يحيى سَهَادُ
وقول الآخر:

ألم تـرفي رددت على ابن ليلي
وقلت لشاتاه لما أتننا
وجاء في الأصمعيات: وقال مهلهل:
يا حارٍ لا تجهل على أشياخنا
منا إذا بلغ الصبي فطامهُ
لاحظ أن «الأقوام» مفعول به وحقه النصب .

قتلوا كليلاً ثم قالوا: اربعوا
حتى نبيد قبيلة وقبيلة
ولاحظ أيضاً أن «الهام» مفعول به وحقه النصب .

ويقمن ربّات الخدور حواسراً
فلو أنشدت هذه الأبيات على ما تستحق أو آخر الكلمات من الإعراب - لنصبت
كلمة الأقوام وكلمة الهام ، ولكن المحققين للأصمعيات ضبطا هاتين الكلمتين بالجر،
ولم يعلقا على ذلك بشيء .

وجاء في ديوان امرئ القيس: وقال حين نزل على خالد بن سدوس بن أصمع
النبهاني:

إذا ما كنت مفتخرًا ففاخرُ
بيت تبصرُ الرؤساء فيه
هم أيسارُ لقمان بن عادٍ
بيت مثل بيت بني سدوسا
قيامًا لا تنازعُ أو جلوسا
إذا ما أجمد الماء القريسُ

وهنا اختلف ضبط حركة حرف الروي بفتح في البيت الأول والثاني ، وضم في البيت الثالث .

ولعل هذه الأبيات التي قيل عنها إن فيها إصرافاً كانت تنشئ كلها بتقييد حرف الروي ، أي بإسكانه حتى إذا أدى ذلك إلى أنواع من الأضراب غير المستعملة أو المشهورة في الشعر ، ولكن الرواة أطلقوا هذه القوافي المقيدة ، فظهر ما سُمي الإصراف أو الإسراف .

٣- الإكفاء :

الإكفاء هو اختلاف حرف الروي في قصيدة واحدة ، وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة المخارج ، مثل قول الراجز :

قَبَّحْتُ مِنْ سَالِفَةٍ وَمِنْ صُدُغٍ
كَأَنَّهَا كَشَيْبَةٍ ضَبِّ فِي صُقْعٍ
فجمع بين العين والغين . وقول الآخر :

بَنِيَّ إِنْ الْبَرَّ شَيْءٌ هَيَّئُنْ
الْمَنْطِقُ اللَّيْلُ الْيَمِينُ وَالطُّعْمُ
فجمع بين النون والميم . وقول الراجز :

جَارِيَةٌ مِنْ ضَبَّةِ بْنِ أَدَّ
كَأَنَّ تَحْتَ دَرْعِهَا الْمَنْعَطُ
شَطًّا رَمَيْتَ فَوْقَهُ بِشَطًّا
فجمع بين الدال والطاء . وقول الراجز :

بَنَاتٌ وَطَاءٌ عَلَى خَدِّ اللَّيْلِ
لَا يَشْتَكِينَ عَمَلًا مَا أَنْفَقِينَ
مَا دَامَ مُخٌّ فِي سُلاَمِي أَوْ عَيْنُ
فجمع بين اللام والنون في الروي . وقول الآخر :

ما تنقم الحرب العوان مني
بازل عامين حديث سني
لمثل هذا ولدتني أمي

فجمع بين النون والميم في الروي . فإذا كان الحرفان متباعدين في المخرج سُمي هذا العيب «الإجازة» مثل قول الشاعر:

خليلي سيرا واتركا الرحل إنني بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه بشرى رحله قال قائل لمن جمل رخسو الملائع نجيب
فجمع بين الراء والباء رويين معًا ، وهما متباعدتان في المخرج . ومثل هذا قول الآخر:
ما أوجع البين من غريب فكيف إن كان من حبيب
يكاد من شوقه فؤادي إذا تذكرته يموت
فجمع بين الباء والتاء ، الباء مجرورة والتاء مرفوعة ، فزاد التباعد وهذا من أشد العيب .

وقد جاءت في ديوان امرئ القيس هذه القصيدة التي يقول فيها من روي الصاد(١):

أمن ذكر سلمى أن نأثك تنوؤ فتقصّر عنها خطوة أو تبوؤ
وكم دونها من مهمّة ومفازة وكم أرض جذب دونها ولصوؤ
تراءت لنا يومًا بجنب عنيزة وقد حان منها رحلة فقلوؤ
بأسود ملتف الغدائر واري وذو أشر تشوفه وتشوؤ
منابته مثل السدوس ولوؤه كشوك السّيال فهو عذب يفيؤ

فجاء بالضاد مع الصاد ، وأثبت المحقق شرح الأعلام «يفيؤ : يبرق» ولم يعلق الشارح ولا المحقق على هذا الاختلاف البين في حرف الروي ، والقصيدة تبلغ أربعة وعشرين بيتًا . وزاد المحقق فأثبت الكلمة نفسها «يفيؤ» في فهرس اللغة ، وقد ضبطها المحقق بضم الياء ، ولكنني رجعت إلى المعاجم فوجدت المادة موجودة في المعاجم ، وروى ابن

(١) الديوان ١٧٨ بتحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم . وانظر أيضًا ص ٥١٢ .

منظور بيت امرئ القيس ، وقال : «قال الأصمعي : قولهم ما عنه محيص ولا مفيص ، أي ما عنه مَحِيد ، وما استطعت أن أفيص منه ، أي أحيد ، وقول امرئ القيس :
منابته مثل السُّدوس ولوئنه كشوك السَّيال فهو عذبٌ يفيصُ
قال الأصمعي : ما أدري ما يفيصُ ، وقال غيره هو من قولهم : فاص في الأرض ، أي قطر وذهب . قال ابن بري : وقيل يفيصُ : يبرق ، وقيل يتكلم ، يقال : فاص لسانه بالكلام ، وأفاص الكلام : أبانه . فيكون يفيص على هذا حالاً ، أي هو عذبٌ في حال كلامه » .

وعلى هذا أظن أن المحقق قد سها ، وليس في شعر امرئ القيس «إجازة» لأنها تقع - كما يقول أبو العلاء المعري - في شعر النساء والضعفة من الشعراء ، لا في أشعار الفحول .

وقد ظهر في أوائل القرن العشرين ضمن دعوات التجديد في الشعر مَنْ يدعو إلى ضرب من الشعر بلا قافية ملتزمة مع كونه موزوناً ، وسمي هذا «الشعر المرسل» فكتب جميل صدقي الزهاوي في بعض قصائد من هذا اللون من الشعر:

يعيش رخي العيش عُشْرُ من الوري وتسعة أعشار الأنام مناكيدُ
أما في بني الأرض العريضة قادرٌ يُخَفِّفُ ويلات الحياة قليلا
أفي الحق أن البعض يشبع بطنه وأن بطون الأكثرين تجوعُ
وهكذا تستمر القصيدة ، كل بيت بقافية مختلفة عن الأخرى في الروي وفي حركة حرف الروي . وكذلك فعل في مصر الشاعر عبد الرحمن شكري صديق العقاد والمازني وزميلهما في ريادة حركة التجديد التي عرفت بجماعة «الديوان» - وإن كان شكري لم يشترك معها في كتابته ، بل شارك بأن هوجم في الديوان - يقول عبد الرحمن شكري من الشعر المرسل :

خليلي والإخاء إلى صفاء	إذا لم يغذه الشوق الصحيحُ
يقولون الصحابُ ثمار صدق	وقد تلبو المرارة في الثمار
شكوت إلى الزمان بني إخائي	فجاء بك الزمان كما أريدُ

وفي قصيدة أخرى يقول :

خرج العظيم يخط في تراب العرا خط المدلس في تراب الطالع
يمشي وحيداً في الخلاء وحوله جيش من الآراء والعزيمات
وما لبث هذا اللون من الشعر أن مات ولم تعره الأذن العربية استماعاً ، وأثبت الذوق
العربي أنه لا يألّف إلا الشعر الموزون المقفى .

٤ - الإيطاء :

الإيطاء أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد ، كأن تأتي في القافية كلمة
«الشجر» وبعدها في البيت التالي كلمة «الشجر» بالمعنى نفسه ، فإن كانتا بعينين لم يكن
إيطاء . وكان الخليل بن أحمد يرى أن كل كلمة وقعت موقع القافية وأعيد لفظها في قافية
بيت آخر ، وكانت العوامل تقع عليها ، اتفق معناهما أو اختلف - فهو إيطاء ، نحو
«نغر» تريد الفم و«نغر» تريد الحرب ، ونحو «كلب» تريد القبيلة و«كلب» تريد النابح ،
وما أشبه ذلك ، ويجعل من الإيطاء قول الشاعر:

قامت تهادي طفلةً جلّت هودجها بالرقم والعقل (الوشي)
تفتن بالألفاظ أهل النهى وتستبي بالغنج ذا العقل (الحجى)
قلت لها جودي لذي صبوة أصبح للشقوة في عقل (قيد)
أضحى وحيّك لله لازم مطالب بالنقد أو عقلي (حبس)
قالت بإعراض عدمت الهوى هل لقتيل الحب من عقل (ديّة)

وإذا كانت الكلمة تكون اسمًا مثل «ذهب» وفعلاً مثل «ذهب» تريد الذهاب -
فلا يجعله الخليل إيطاء لأن العوامل لا تقع عليها من طريق واحد . وأمّا غير الخليل
من العروضيين فإنهم يرون أن المعنى إذا اختلف مع اتفاق اللفظ فلا يكون إيطاء ، وإن
وقعت عليها العوامل فإيطاء ، مثل قول النابغة :

أو أضع البيت في خرقاء مظلمة تقيّد العير لا يسري بها السّاري
لا يخفض الرزّ عن أرض ألم بها ولا يضلّ على مصباحه السّاري

وإذا قرب الإيطاء كان قبيحاً ، وإذا تباعد لم يكن كذلك وجاز ، فإذا فصل بين اللفظين سبعة أبيات فأكثر لم يعد إيطاء ، وإذا كان أقل من ذلك عد إيطاء ، مثل قول نصيب :

لقد هتفت في جنح ليلٍ حمامةٌ على فنن وهننا وإني لنائمٌ
فقلت اعتذاراً عند ذاك وإنني لنفسي مما قد رأيت للائمٌ
أزعم أني هائم ذو صبابَةٍ لسعدى ولا أبكي وتبكي الحائمٌ
كذبت وبيت الله لو كنت عاشقاً لما سبقتني بالبكاء الحائمٌ
وقول الأخطل الصغير:

أيها الأغنياء إن غناكم شيدته سواعد الفقراءِ
القصور التي تقيمون فيها من بناها لكم سوى الفقراءِ
وإذا اختلف معنى الكلمتين فإن الذوق يقبله ولا يعد ذلك من الإيطاء ، كما في قول الشاعر:

لا تصنع العرف إلى مائق فكل ما تصنعه ضائعٌ
ما ضاع معروف لدى أهله ذلك مسك أبداً ضائعٌ
فضائع الأولى من الضياع ، وضائع الثانية اسم فاعل من ضاع المسك يضيع إذا انتشر وفاح . ومثله :

ماذا نوئل من زمان لم يزل هو راغباً في خاملٍ عن نابِه
نلقاه ضاحكةً إليه وجوهنا ونراه جهماً كاشراً عن نابِه
كذلك إذا اختلفت الكلمتان بالتعريف والتنكير فلا يعد من الإيطاء ، كقول الراجز:
يا ربّ سلّم سدّوهنّ الليلةُ
وليلة أخرى وكلّ ليلةُ

وقول عباس بن الأحنف :

يا دارُ إن غزالاً فيك برّح بي لله درك ما تحوين يا دارُ
الدار تملكني ويحني ، وصاحبها قلبي ، مليكان ربّ الدارِ والدارُ

٥ - التضمين :

التضمين هو أن تتعلق الكلمة الأخيرة في البيت - وهي التي تشتمل على القافية - بأول ما في البيت التالي ، كقول النابغة :

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم موارد صادقات شهدن لهم بصدق الود مني
وذلك أن القافية محل الوقف والاستراحة ، فإذا افتقرت لما بعدها لم يصح الوقف عليها ، فخرجت عما ينبغي لها . وقد كان القدماء يستحبون أن يكون البيت كاملاً في معناه ، بل إنهم يفضلون أن يكون كل شطر مستقلاً بمعناه ، ولذلك عدوا اتصال بيت بآخر عيباً ، ولكن بعض الشعراء كان يجعل الأبيات كلها متصلة بحيث لا يستقل بيت بمعناه ، ومن ذلك قول الشاعر:

يا ذا الذي في الحب يلحى أمّا	والله لو حملت منه كما
حملت من حبّ رخيّم لما	لمت على الحبّ فدعني وما
أطلب أني لست أدري بما	أحييتُ إلا أنني بينما
أنا بباب القصر في بعض ما	أطلب من قصرهم إذ رمى
شبه غزالٍ بسهام فما	أخطأ سهماه ولكنما
عيناه سهمان له كلّما	أراد قتلي بهما سلّما

وقد نسب السكاكي هذه الأبيات إلى الخليل بن أحمد ، واستملحها ، ورأى أن الشاعر المقتدر يستطيع أن يعتمد على العيب فيجعله حسناً غير معيب . ومثل الأبيات المنسوبة للخليل قول الشاعر وقد كتب إلى أحد أصدقائه يلومه لعدم عيادته له في مرضه :

يا صديقي قد جفاني جميع النّـ	أيس لما جفوتني واستهانوا
بي ، وقد كنت كالأمير عليهم	بك إذ كنت ملطفاً بي وكانوا
لي عبيداً ، أو كالعبيد المطيفين	من فلما أقصيتني واستهانوا
سوء حالي لديك صاروا مع الدهـ	ر ولو عدت لي لعادوا ودانوا
لي ، فعذ لي ، فلست مثل أناس	كنت أرجو الوداد منهم فخانوا

فهذه الأبيات كما نرى متصل بعضها ببعض ، ولا يحس القارئ فيها شيئاً معيياً .
ومما اتفقوا على أنه غير معيب أن يكون في البيت الأول إجمال يفصله البيت التالي ، كقول
امرئ القيس :

وتعرف فيه من أبيه شائلاً ومن خاله ومن يزيد ومن حُجْر
سباحة ذا ، وبرّ ذا ، ووفاء ذا ونائل ذا إذا صحا وإذا سكر
فالسباحة لأبيه ، والبرّ لخاله ، والوفاء ليزيد ، والنائل لحجر . ويمكن أن يكون في البيت
تضمين ولكنه لا يدرك أو لا يحس القارئ بأنه عيب ، وذلك كما في قول مجنون ليل :
كأن القلب ليلة قبل يغدي بليلي العامرية أو يراخ
قطاة غرّها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح
فلا في الليل نالت ما ترجّي ولا في الصبح كان لها براخ
وهذا النوع من التضمين لا يعدونه عيباً لأن الكلمة الأخيرة من البيت لا تتعلق بما
بعدها ، وذلك أن كلمة «قطاة» خبر لـ «كأن» ، وهكذا إذا لم تكن كلمة القافية هي التي
تتعلق بما بعدها لم يعد ذلك عيباً ، ومثل هذا في الشعر العربي كثير جداً وهو غير منكور
ولا معيب ، كقول الشاعر :

إذا ما الفتى جاوز الأربعين ولم يعقب النقص منه الكمال
ولم يتبع العصبّة الزاهدين وينفي الحرام وينغي الحلال
فلا ترجه طول أيامه فليس يزيذك إلا خبالا
فجواب «إذا» الشرطية في البيت الأول لم يأت إلا في البيت الثالث . وكذلك قول ابن
قيس الرقيات :

وإذا الزمان رمى صفّا تك بالحوادث ما دفاعه
فهناك تعرف ما ارتفا عُ هوى أخيك وما اتّضاعه
وهذا كله غير معيب لأن أول البيت التالي متصل بأول البيت السابق وليس بقافية ،
فالمعيب هو اتصال كلمة القافية بأول البيت التالي .

٦ - السّناد :

معنى السناد هو المخالفة . وقد سبق أن الحروف التي تلزم في القافية مع الروي هي الردف والتأسيس ، والحركات التي تلزم مع المجرى هي الإشباع والحذف والتوجيه ، فإذا اختلف في القافية من هذه شيء سمي سناداً ، ولذلك هناك سناد الردف وسناد التأسيس وسناد الحذف وسناد الإشباع وسناد التوجيه .

(أ) سناد الردف :

إذا جاء في قوافي القصيدة الواحدة قافية مردفة وقافية مجردة من الردف عُدها عيباً . وقد سبق أن أشرنا إلى أن الردف تتبادل فيه الواو والياء سواء أكانتا ممدودتين أم حرفي لين ، وليس تبادلهما عيباً . ولقد حاول بعض العرب القدماء أن يزيدوا حدة التشابه والتماثل في القافية فعاثوا بتبادل صوتي الواو الممدودة والياء الممدودة في القافية المطلقة . وقد روي عن «مروان بن الحكم» أنه قال لخالد بن يزيد بن معاوية - وقد استنشدته من شعره - فأنشد :

فلو بقيت خلائف آل حرب ولم يلبسهم الدهر المنوناً
لأصبح ماء أهل الأرض عذباً وأصبح لحم دنياهم سميناً

فقال له مروان : «منوناً وسميناً؟ والله إنها لقافية ما اضطرك إليها إلا العجز»^(١) . ولكن صاحب العقد الفريد يرد هذا العيب قائلاً : وهذا مما لا عجز فيه ولا عابه أحدٌ في قوافي الشعر ، وما أرى العيب فيه إلا على من رآه عيباً ، لأن الياء والواو يتعاقبان في أشعار العربي كلها قديمها وحديثها . وقال عبيد بن الأبرص :

وكل ذي غيبة يؤوبُ وغائب الموت لا يؤوبُ
من يسأل الناس يحرموه وسائل الله لا يخيبُ
ومثله من المحدثين :

أجارة بيتينا أبوك غيورُ وميسور ما يرجى لديك عسير^(٢)
ولذلك نصوا على أنه «تجوز الياء مع الواو مثل مشيب وخطوبُ ، والأمير وووور . فإن

(١) العقد الفريد ، لابن عبد ربه : ٣٣٢ / ٥ .

(٢) السابق نفسه .

أردفت بيتًا وتركت آخر فهو سناد وعيب ، نحو قول الشاعر:
 إذا كنت في حاجة مرسلاً فأرسل حكيمًا ولا توصيه
 وإن باب أمر عليك التوى فشاور ليبيًا ولا تعصيه
 فالواو التي في «توصه» ردف ، والصاد حرف الروي ، والبيت الثاني ليس بمردف ، فهذا
 سناد ، وهو عيب قلما جاء» (١).

ومن سناد الردف قول شوقي يخاطب غاندي:
 سلامٌ كلما صليت عريانًا وفي اللبد
 وفي زاوية السجن وفي سلسلة القيد

وقوله:

وأغنّ أكحل من مهـا بكفـيـة علقـت محاجرـه دمي وعلقـتـه
 البان دارته وفيه كناسـة بين القنا الخطار خطـتـه
 السلسيل من الجداول وردـه والآس من خضر الخـمائل قوئـه
 إن قلت: تمثال الجمال منصـبـا قال الجمال: براحتي مثـلـتـه
 ومن المعيب أيضًا أن يأتي بحرف المدّ ردفًا مع حرف اللين، كقول امرئ القيس في
 قصيدة مردفة بحرف لين مطلعها:

أنا القرم للقرم بين القروم على كل بيت لي الدهر بيـت
 وراويتي فوق أعلى الرواة على كل صوت لي الأبـصـ صوـت
 فقال فيها:

فأنمي إلى باذخ شامخ إذا سامني الناس خسفًا أبيـت
 أبى الله والسيف لي والسنان أن اخذل في كندة ما حيـت
 فقال في قافية البيت الأخير «حيث» فجاء بالياء ممدودة ردفًا مع أن الردف حرف
 لين ، ويسمى هذا «سناد الخذو».

(١) الموشح ، للمرزباني ، ٧. وانظر: العملة ، لابن رشيق ، ١٦٨/١.

(ب) سناد التأسيس :

من عيوب القافية أن يجمع الشاعر في قصيدة واحدة بين قافية مؤسسة وأخرى غير مؤسسة ، كما جاء في أرجوزة للعجاج في قوله :

يا دار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي
فخندف هامة هذا العالم

فقافية البيت الثاني مؤسسة وقافية البيت الأول غير مؤسسة ، وقد زعموا أن العجاج كان يهزم «العالم» أي يجعلها «العالم» حتى لا يكون فيها سناد التأسيس .

وكثير من الشعراء في أول عهدهم بالشعر لا يتنبهون إلى هذا العيب فيقع في شعرهم ، من ذلك قول الشاعر:

لو أن صدور الأمر يبدون للفتى كأعقابيه لم تلقه يتندّم
إذ الأرض لم تجهل عليّ فروجها وإذ لي عن دار الهوان مراغم
وكذلك قول أبي القاسم الشابي:
قد كان له قلب كالطف بل ، يد الأحلام تهدئه
مذ كان له ملك في الكو ن جميل الطلعة يعبد
لولا لما عدت في الكو ن مصادره وموارد
ولما فاضت بالشعر الحسّ (م) ي مشاعره وقصائده
(ج) سناد الإشباع :

سناد الإشباع هو اختلاف حركة الدخيل ، والدخيل - كما تعلم - هو الحرف الذي يكون بين ألف التأسيس وحرف الروي ، وغالبًا ما تكون حركته الكسرة ، فإذا جاء بحركة غيرها عد ذلك عيبًا ، وهو سناد الإشباع ، وإن كنت أرى أن هذا العيب محتمل وقلما يلتفت إليه . ومن سناد الإشباع قول الشاعر:

ومستوحش للبين يدي تجلداً كما أوحش الكفين فقد الأصابع
وكم قد رأينا من قتيل لخلّة بسهم التّجني أو بسهم التقاطع
وكم واثق بالدهر والدهر مولعٌ بتأليف شتى أو بتفريق جامع

ففي كلمة «التقاطع» جاءت الطاء مضمومة وهي حرف الدخيل ، وما قبل الروي فيها عداها مكسور . ومن ذلك قول النابغة :

حلفت فلم أترك لنفسك ربيّة وهل يأتمن ذو أمة وهو طائع
بمصطحباتٍ من تضافٍ وثيرة يزرن إلا لا سيرهنّ التّدافعُ
وقول الآخر:

ولما رأيت عيناى أن تترك البكا وأن تحبسا سحّ الدموع السواكب
تشاءبت كيلا ينكر الدمع منكّر ولكن قليلاً ما بكاء الشاؤب
(د) سناد الحذو:

أشرت فيما سبق إلى هذا العيب ، وهنا أعرفه بأنه اختلاف حركة ما قبل الرفع بفتح وكسر أو ضم . ولعلك على ذكر بأن الكسر والضم يتعاقبان حركة ما قبل الرفع وليس ذلك معيباً ، أما إذا جاءت الفتحة قبله فإنها تؤدي إلى أن تنطق الواو أو الياء حرف لين ولا تكون مدّاً ، وهذا هو العيب . من ذلك قول عمرو بن كلثوم في معلقته :

علينا كل سابعة دلايص ترى تحت النجاد لها غصونا
كأنّ متونهم متون غدير تصفّقها الرياح إذا جرينا
وقول أمية بن أبي الصلت :

تخبرك القبائل من معدّ إذا عدّوا سعاية أولينا
بأننا النازلون بكل ثغر وأنا الضاربون إذا التقينا
(هـ) سناد التوجيه :

سناد التوجيه هو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد ، إذ يكون من تمام التماثل الصوتي أن تتوافق حركة ما قبل الروي في القصيدة المقيدة القافية ، فإذا اختلفت هذه الحركة عدّ هذا عيباً . من ذلك قول امرئ القيس :

فلما دنوت تسديتّها فثوباً لبست وثوباً أجزر
ولم يرنا كالى كاشح ولم يفش منّا لدى البيت سر
وقد رابني قولها يا هنا ه ويحك ألحقت شرّاً بشـر

فحركة الجيم في «أجر» ضمة، وحركة السين في «سر» كسرة، وحركة الشين في «بشر» فتحة، وهذا هو سناد التوجيه .

ومن ذلك قول أحمد شوقي في قصيدته «انتحار الطلبة» :

وامتَحَانٌ صَبَّبَتْهُ وَطَاءُ	شَدَّهَا فِي الْعِلْمِ أَسْتَاذٌ نَكِرُ
لَا أَرَى إِلَّا نَظَامًا فَاسِدًا	فَكَكَ الْعِلْمَ وَأَوْدَى بِالْأَسْرِ
مِنْ ضَحَايَاهُ وَمَا أَكْثَرُهَا	ذَلِكَ الْكَارِهُ فِي غَضِّ الْعُمُرِ
وقول الشابي في قصيدته «إرادة الحياة» :	

أَسْأَلُ أَيْنَ ضَبَابِ الصَّبَاحِ	وَسَحَرِ الْمَسَاءِ وَضُوءِ الْقَمَرِ
وَأَسْرَابِ ذَاكَ الْفَرَّاشِ الْأَنِيقِ	وَنَحْلٍ يَغْنِي وَغَيْمٌ يَمُورُ
وَأَيْنَ الْأَشْعَةِ وَالْكَائِنَاتِ	وَأَيْنَ الْحَيَاةِ الَّتِي أُنْتَظَرُ
ظُمْتُ إِلَى النُّورِ فَوْقَ الْغُصُونِ	ظُمْتُ إِلَى الظِّلِّ تَحْتَ الشَّجَرِ

وكان الأخفش لا يرى هذا عيبًا لكثرة في الشعر، ويبدو أن رأيه على جانب كبير من الصواب .

الفصل الثالث

القافية في الشعر الحر

إن الشعر الحر تحرر من الالتزام بالقافية، وبعبارة أحد النقاد: «إن الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن، كما حرر الوزن من القافية»^(١). والمقصود بتحرير القافية من الوزن أنها لم تعد نهاية ضرورية لكمٍّ متساوٍ منظم من المقاطع الصوتية كما كان في البيت القديم، والمقصود بتحرير الوزن من القافية أن الأبيات في الشعر الحر لم تعد ملزمة بالتساوي الكمي، بحيث يمكن أن يطول بيت عن آخر أو يقصر عنه.

«وإذا كان تحرير الوزن من القافية يعني طرح القافية طرحاً تاماً في بعض المقاطع، فإن تحرير القافية من الوزن يعني عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه. وقد أتاح ذلك الفصل للشاعر فرصة صياغة القصيدة في أشكال أكثر شمولاً من البيت، إذ إن البيت فقد اكتسبه القديم وتفتت إلى وحدات متفاوتة الطول، أشبه بالجميل الموسيقية التي يجب أن تلتئم في وحدات أكبر»^(٢).

فقد فقدت القصيدة الحرة تكرر العناصر الصوتية التي تطرد في القصيدة كلها، وفقدت بالتالي توقع كلمة القافية لأن هذه مترتبة على السابقة. أما إطالة الحركة الأخيرة في كلمة القافية - إذا وجدت - فإننا نلاحظ أن معظم القوافي في الشعر الحر تلجأ إلى القافية المقيدة المردفة، فهي تستبدل بطول المقطع الأخير «ص ح ح» المقطع «ص ح ح ص» وهذه سمة غالبية لا لازمة. وأما الوقف عليها فهذا باقي مثل الشعر القديم، وأما مغايرة الوقف في الشعر الحر للنثر، فإن الملاحظ أيضاً أن الوقف في الشعر الحر قد اقترب كثيراً

(١) موسيقى الشعر العربي: ١٠٦.

(٢) السابق نفسه.

من الوقف النثري ، ولم تعد القصيدة الحرة تلجأ إلى مثل ما كانت تلجأ إليه القصيدة القديمة .

فهناك أربعة عناصر - إذن - اختلفت بدرجات متفاوتة بين القافية في الشعر القديم والقافية في الشعر الحر ، ولم يبق مشتركاً بينهما إلا الوقف على القافية .

وإذا كانت غنائية الشعر القديم (شعر البيت) قد أسهم فيها إطلاق القوافي ، فإن الشعر الحر يحاول التخلص من هذه الغنائية عن طريق عدم التماثل في القافية ، سواء أكان ذلك في البنية المقطعية أم في تكرار حروف معينة في أواخرها .

لقد تخلصت بعض قصائد الشعر الحر من القافية تماماً ، وكان ذلك مقصوداً من الشاعر ، أو بعبارة أخرى ، صيغت تجربته على هذا النحو . ففي قصيدة «مائدة الفرح الميت»^(١) لمحمد إبراهيم أبو سنة خلّو تام من القافية ، وجاءت الأبيات متفرقة على هذا النحو :

ينبت ظلي في مرآة الحائط
ينبت ظلك في مرآة السقف
نتواجه ، نجلس
نقتسم الصمت وأقداح الشاي البارد
تفصلنا مائدة الفرح الميت
تتحرك فينا أوراق خريف العام الماضي
تتعري أغصان العزلة
وتهمهم بين جوانحنا الأسئلة البلهاء
من أين ؟ وكيف ؟ لماذا ؟

(١) الأعمال الشعرية : ٢٥٥ .

يضحك في أعيننا الدمع

يتسلل برق أسود

يقلب مائدة الفرع الميت

وتتقطق فوق المائدة عظام الصمت

نجد كل بيت منفصلاً عن الآخر، وخلت الأبيات من أدوات الربط سوى «وتهمهم بين جوانحنا»، «وتتقطق فوق المائدة . . .» حيث سبق كل منهما بحرف العطف الذي هو لمطلق الجمع، وهو الواو. وخلا كل بيت من القافية المتكررة، فليست بين هذه الأبيات قافية واحدة جاوبتها قافية أخرى في بيت آخر، «إن كل ما في الموقف يوحي بتصرم الصلات وانبتات الروابط وتقطعها، ومن ثم جاءت الجمل بدورها تعكس هذا الجو الثقيل، بعدم ترابطها وانقطاع الصلات اللغوية بينها»^(١). ولم تتطابق فيه قافيتان، واتجه كل بيت في طريق مخالف كما اتجه كل من المتكلم والمخاطبة إلى طريق مغاير. وهنا نجد أن انعدام القافية له دور في تشكيل جو القصيدة بحيث جاء تناوب القوافي متجاوباً مع تناوب طرفي العلاقة «المتكلم والمخاطبة».

وثمة نمط آخر من فقدان القافية يتمثل في قصيدة بعنوان «من السجلات العسكرية»^(٢) يرثي فيها الشاعر ابن أخيه الذي استشهد على شاطئ قناة السويس في حرب الاستنزاف. تكونت القصيدة من خمسة مقاطع، خلت الأربعة الأولى فيها من القافية، وصاغها الشاعر صياغة تجعلها قريبة من السجلات العسكرية، ولذلك حاول الابتعاد عن الخصائص الصوتية للشعر ليوهم بأنها من السجلات، ولكنه جعل كل مقطع منها متماسكاً متلاحماً عن طريق الاتصال العروضي المستمر، بحيث جاء كل مقطع منها في بيت واحد، تقول القصيدة موجهة الخطاب إلى الشهيد:

الريح تعزف في ضلوعك غنوة الأفق البعيد،

وأنت منكفى تعد رصاص مدفعك العنيد،

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٦٧.

(٢) ديوان حامد طاهر: ١٠٦.

وقد تألق في محاجرك البريقُ ،

وأطرقت أنفاسك المتلاحقات إلى المدى . .

تشتّم رائحة العدو ،

وتستشيط أسي إذا مر المساء بغير رادّ

* * *

ويمر قائدك الحبيب عليك ، تسأله

- متى تتحركون ؟

وأنت نازلاً للجواب ،

فلا يحيئك منه غير إشارة خرساء تعلن الانتظار

«ألا هلاكاً لانتظارك»

ثم يُخطرك زميلك بأن نوبتك انتهت

* * *

وتعود ترقد تاركاً عينيك تسرّح في السماء ،

تشاهد الحدأ التي تعلو وتهبط

كم يربحك أن تعانق ذكريات صباك

حين أهبت يوماً بالرفاق ليرفعوك إلى هنالك ،

حيث قلب العش والحدأ الصغيرة ،

كيف لم تعلم بأنك حينما أطلقتها كانت ستنمو ،

ثم ها هي في السماء الآن ترقب مصرعك

* * *

وتركت أملك منذ شهرٍ ،
 كان عنف الداء قد أودى بنضرتها ، وأسلمها الفراش
 تظل تسعلُ لم يعد يشفي الدواء ،
 وحينما ودعتها أحسست أن دموعها كانت بلون الثلج
 قلت لأحتك المخطوبة : اهتمي بها
 سألتك أن تبقى قليلاً ،
 - لم يعد في الوقت متسعٌ
 ولملمت الحقيبة في هدوءٍ

هذه أربعة مقاطع من القصيدة ، كل مقطع منها يعد عروضياً بيتاً واحداً ، لأن
 القافية التي يوقف عندها هي «بغير زاد» في البيت الأول ، و«انتَهت» في البيت الثاني ،
 و«مصرعك» في الثالث ، و«في هدوء» في الرابع . وقد اتخذت القصيدة قالب القصص
 الذي يسترجع مع هذا الشهيد لحظات من التحرق للمعركة ، ولحظات من الطفولة
 العابثة ، وتقيم مفارقة بين طفولة هذا الشهيد الذي ترك الحدا الصغيرة تنمو وأفلتها في
 الوقت الذي كان يستطيع إمساكها فيه ، وجعلنا ندرك أن أمته أيضاً تركت العدو
 يستفحل وينمو هو الآخر حتى إنه يرقب مصارعنا جميعاً ، ولم تصده وهو صغير غير
 قادر على التحليق ، وتسترجع أيضاً لحظات إنسانية من العلاقة الحميمة بالأم المريضة
 التي أنهكها الداء وأودى بنضرتها ، ولعلها الأمة المريضة كذلك التي تحتاج إلى الشفاء
 والنهضة .

وكل مقطع من هذه المقاطع ينتهي بجملة توحى بالنهاية «مر المساء بغير زاد» والزاد
 هنا هو حصيلة رصاص المدفع ، والذي يصيد قد يُصاد أيضاً . والجملة الأخيرة من
 المقطع الثاني هي «ثم يخطر الزميل بأن نوبتك انتهت» ، وانتهاء النوبة هنا مؤذن بانتهاء
 الدور المنوط به في الحياة نفسها ، والجملة الأخيرة من المقطع الثالث تقترب أكثر من
 النهاية «ثم هاهي في السماء الآن ترقب مصرعك» ، فالمصرع يرتقب بين لحظة وأخرى ،
 و«لم يعد في الوقت متسع ، ولملمت الحقيبة في هدوء» - وهي الجملة الأخيرة من المقطع
 الرابع - استعداداً للرحيل المتوقع .

يأتي بعد ذلك المقطع الخامس ، وهو الأخير ، ونلاحظ أن الريح التي كانت تعزف في أول القصيدة ، تعصف ، والأفق الذي كان مُضْمَخًا بعبير أغنية أخذ يزار :

الريح تعصف هذه المرة

والأفق يزار هذه المرة

استعدادًا للوثبة الأخيرة القاضية . وهنا تلجأ القصيدة إلى التقفية التي تخلت عنها طوال المقاطع السابقة ، وتقطر الكلمات تقطيرًا ، ونحس بأن توافق القوافي يوحى بجو النَّدب والتفجع :

ورصاص مدفعك الصبور يضيء وجه الليل ، يفتح فيه ثغره

وانساب جرحك قطرة في إثر قطرة

ورقدت ليلك شاهد ، والأرض حولك مكفهرة

لكن كف الصبح رشّت فوق صدرك ألف زهرة

فالقصيدية التي تخلت عن القافية في مقاطعها الأربعة الأولى عادت إلى التقفية والتزمتها في مقطعها الأخير ، وأدى فقدان القافية دور القصّ والتسجيل ، فطالت الجمل بما يناسب عنوانها «من السجلات العسكرية» وطالت أيضًا التفعيلات في البيت الواحد ، كما أدت التقفية دور النَّدب والتفجع على الميت ورثاء هذا الشهيد ، ولذلك أضافت القافية إلى حرف رويها الهاء الساكنة التي توحى بانقطاع النفس من الحسرة .

وإذا كانت بعض قصائد الشعر الحر تسلك سبيل عدم التقفية لغاية تنغيهاها ، ويمكن أن تتلمس من خلال تحليلها ، بحيث لا يكون عدم التقفية ذا دلالة واحدة في كل قصيدة تختار ذلك - فإن الكثير الغالب من قصائد الشعر الحر تختار التقفية ، ولكنها تسلك سبيلًا مغايرة - بالطبع - لنظام التقفية في القصيدة التي من شعر البيت .

إن قصيدة شعر البيت عندما نوعت في القافية كان ذلك بنظام مخصوص ، إذ كانت تلجأ إلى جعل كل بيتين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة أحيانًا ، وأحيانًا أكثر من ذلك - ذات قافية موحدة ، فصارت أشبه بعدد من المقطعات المتساوية الأبيات في قصيدة واحدة .

أما تنوع القافية في قصيدة الشعر الحر فإنه لا يتبع نظامًا مخصوصًا يمكن توقعه، ففي قصيدة بعنوان «نهاية» لأحمد عبد المعطي حجازي^(١) نجد أربعة أنواع من التقفية، وكل قافية منها اتخذت ضربًا مختلفًا من أضرب البحر الذي تنتمي إليه القصيدة وهو الرمل . يقول :

١ - ما الذي أبقت لنا الأيام حتى نتجلّد

٢ - وكلانا يخبر الآخر أن الحب مات

٣ - أي ساعات سرور،

نستعيد الآن ذكرها فنصمّد

٤ - لرياح اليأس والذل التي هبت علينا

٥ - في هدوء الكلمات!

احتوى هذا المقطع على ثلاثة أنواع من القافية التي استعملت في القصيدة، تكرر منها نوعان «حتى نتجلّد» و«فنصمّد»، و«أن الحب مات» و«في هدوء الكلمات». وكلا النوعين قافية مقيدة، غير أن الأولى (نتجلّد) مقيدة غير مردفة، والأخرى مقيدة مردفة (مات) وليس هناك أي ضمان بأن تتكرر إحداها. والشاعر عندما يكرر قافية من قوافي القصيدة الحرة يلتزم ما لا يلتزمه، ويحاول أن يجتذب إليه أذن مستمعه ومتلقيه. وفي المقطع الثاني من القصيدة يفتتحه بقافية جديدة غير القوافي الثلاث التي سبقت في المقطع الأول، ثم يرتد إلى قافية المطلع ويكرر بعض قوافي المقطع الأول :

٦ - فجأة صرنا غريبين وحيدين نثير الشفقة

٧ - تلتقي أعيننا حيناً وتشرّد

٨ - ثم ترتد بلا ذكرى كأنما ما التقينا

٩ - وكأنما ما عرفنا ألم العودة في الليل،

ببعض الذكريات

(١) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي: ٣٢١.

١٠ - فجأة صرنا عجوزين دخلنا في طريق ضيقه

١١ - وتجاوزنا بلا قصد وسرنا

١٢ - خطواتٍ بعدها يصبح كلُّ وحده في الطرقات

١٣ - فجأة صرنا عدوين تعيسين ظهرنا

١٤ - كعبيد الزمن الغابر صلينا وجئنا

١٥ - لنلاقي حفتنا في الحلقة

بدأ هذا المقطع بقافية جديدة «الشفقة» وانتهى بقافية مشابهة «الحلقة» فحصرت قافية القاف بحلقتهما الضيقة هذا المقطع في دائرة مغلقة تؤدي إلى الاحتناق والإحساس به، فيأتي المقطع الأخير قصيراً جداً فيه قافية من قوافي المقطع الثاني وقافية من قوافي المقطع الأول ليربط بينهما:

١٦ - من ترانا يبدأ القول وينهي الجلسة المختنقة

١٧ - من ترى يعلن أن الوقت فات!

ومن الملاحظ أن القصيدة الحرة تقع فيها يعد عيباً في القصيدة التي من شعر البيت، وهو التضمين، ولا يعد هنا عيباً بسبب أن القافية غير ملتزمة، وإنما الإتيان بها إحساس من الشاعر بأدائها لوظيفة مغايرة لوظيفتها في شعر البيت، فالقافية هنا تقطع الجملة نحوياً لحساب التقطيع العروضي، فجملة «فنصمذ لرياح اليأس والذل التي هبت علينا في هدوء الكلمات» وهي جملة واحدة توزعت على ثلاثة أبيات، فجاء الفعل «فنصمذ» قافية لبيت، وفصل عنه الجار والمجرور اللذان يتعلقان به «لرياح اليأس» كما فصل الجار والمجرور «في هدوء الكلمات» عن متعلقه وكوّن بيتاً وحده. وكذلك قطعت جملة «وسرنا خطواتٍ» بحيث صار الفعل «سرنا» قافية لبيت، وجاء نائب مفعوله المطلق في أول البيت التالي له، وكان من الممكن أن تكون كلمة «خطوات» قافية، فتتجاوز بذلك قافيتان متماثلتان على هذا النحو:

وتجاوزنا بلا قصد وسرنا خطوات

بعدها يصبح كلُّ وحده في الطرقات

ولو فعل الشاعر هذا لصار هذان البيتان متماثلين في عدد التفعيلات (مجزوء الرمل) وفي القافية، ولكن الشاعر كسر هذا التماثل في عدد التفعيلات وفي تجاوز القوافي، ولم تتجاوز قافيتان متماثلتان في هذه القصيدة على قصرها في المقطع الأول إلا مرة واحدة، وقد فرت القصيدة من إغراء التماثل والتجاوز عن طريق الثغرة التي فتحتها في جدار الجملة، فجاءت الجملة مشعثة:

وتجاوزنا بلا قصد وسرنا

خطواتٍ بعدها يصبح كلُّ وحده في الطرقات

إن الوقف على «وسرنا» قد يوهم بأن السير استمر طويلاً، ويظل هذا الوهم ماثلاً في الذهن مدة السكتة التي تكون بين بيت وآخر، فتأتي كلمة «خطوات» بعد هذه السكتة الموهمة بالاستمرار لتفجأ القارئ بأن السير لم يكن إلا «خطوات بعدها يصبح كلُّ وحده»، ومن جانب آخر لتتجاوب «سرنا» مع «ظهرنا» صوتياً ومعنوياً التي فصل عنها الجار والمجرور الواقع حالاً من فاعلها «ظهرنا كعبيد الزمن الغابر» فجاء الجار والمجرور في أول البيت التالي.

وإذا كانت القصيدة الحرة تفر من تماثل عدد التفعيلات وتجاوز القوافي في مواضع، فإنها تسعى إلى تماثل عدد التفعيلات وتجاوز القوافي أيضاً في مواضع أخرى. ويحدث ذلك في القصيدة الواحدة، كما في هذه القصيدة

فجأة صرنا عدوين تعيسين ظهرنا

كعبيد الزمن الغابر، صلينا وجئنا

فهذان البيتان تماثلان في عدد التفعيلات، وتجاوزا في القوافي. وإذا كان البيتان السالفان قد فرا من التماثل والتجاوز على حساب الجملة، فإن هذين البيتين قد تماثلا وتجاوزا على حساب الجملة أيضاً، إذ فصل الفعل «وجئنا» عما يتعلق به، وهو «لنلاقي حتفنا في الحلقة» من أجل أن تصبح بيتاً مستقلاً، وكان من الممكن عروضياً أن تصبح جزءاً من البيت السابق لو قال: «كعبيد الزمن الغابر، صلينا وجئنا لنلاقي حتفنا في

الحلقة» ولكن كونها بيتاً مستقلاً يجعلها خاتمة فاجعة غير متوقعة . ويفسح تجاوز القوافي في هذا الموضع من القصيدة المجال لعدد من التوجيهات النحوية تؤدي إلى ثراء النص وخصوصية دلالاته ، فإن الأبيات الثلاثة الأخيرة للمقطع الثاني ، وهي :

فجأة صرنا عدوين تعيسين ظهرنا

كعبيد الزمن الغابر ، صلينا وجئنا

لنلاقي حفتنا في الحلقة

يمكن أن تتوزع بحسب اعتبار الجملة النحوية على الوجه الآتي :

«فجأة صرنا عدوين تعيسين» باعتبار تعيسين نعتاً لعدوين .

«ظهرنا كعبيد الزمن الغابر» باعتبار الجار والمجرور حالاً من فاعل ظهرنا .

«صلينا وجئنا لنلاقي حفتنا في الحلقة»

كما يمكن أن تتوزع على الوجه الآتي :

«فجأة صرنا عدوين»

«تعيسين ظهرنا» والحال هنا متقدمة على عاملها .

«كعبيد الزمن الغابر صلينا» باعتبار الجار والمجرور حالاً متقدمة .

«وجئنا لنلاقي حفتنا في الحلقة»

ولكن الشاعر أراد أن يكون الجار والمجرور «كعبيد الزمن الغابر» حالاً من «ظهرنا» ويدل على ذلك أنه وضع فاصلة بعد الجار والمجرور المذكور مما يوحي بأن هذا الجار والمجرور لا يرتبط بالفعل «صلينا» . وبعض أصحاب الشعر الحر يحرصون على وضع علامات الترقيم بدقة لأنهم يحرصون على دلالات نحوية معينة .

خاصية التوقع وما تستتبعه من مفردات معينة غير موجودة — إذن — في قصيدة شعر التفعيلة ، ففي القصيدة السالفة «نهاية» لأحمد عبد المعطي حجازي استخدم الشاعر

كما رأينا - أربعة أنواع من القوافي تتابعت على النحو الآتي^(١) « ١ - ٢ - ٣ - ٢ - ٤ - ١ - ٣ - ٢ - ٤ - ٣ - ٢ - ٣ - ٤ - ٣ - ٢ - ٤ - ٢ » . وفي قصيدة قصيرة أيضًا للشاعر بدر شاكر السياب بعنوان «ليلة وداع»^(٢) نجده استخدم إحدى عشرة قافية في ثلاثة وثلاثين بيتًا، يقول :

- ١ - أوصدي الباب فدنيا لست فيها (١)
- ٢ - ليس تستأهل من عينيّ نظرة (٢)
- ٣ - سوف تمضين وأبقى . . أي حسره؟ (٢)
- ٤ - أتمنى ألا تعرفيها (١)
- ٥ - آه لو تدرين ما معنى ثوائي في سرير من دم (٣)
- ٦ - مَيّت الساقين محموم الجيئ (٤)
- ٧ - تأكل الظلماء عيناوي ويحسوها فمي (٣)
- ٨ - تائها في واحة خلف جدار من سنين (٤)
- ٩ - وأنين (٤)
- ١٠ - مستطار اللَّبِّ بين الأنجم (٣)

* * *

- ١١ - في غدٍ تمضين صفراء اليد (٥)
- ١٢ - لا هوى أو مغنم ، نحو العراق (٦)
- ١٣ - وتحسين بأسلاك الفراق (٦)
- ١٤ - شائكاتٍ حول سهلٍ أجرد (٥)

(١) كل رقم يشير إلى نوع من القوافي ، وتكرار هذا الرقم بنفسه يشير إلى تكرار القافية نفسها ، فالرقم ١ مثلاً يشير إلى قافية الدال «تتجلد» في البيت الأول ، وتكراره بعد الرقم ٢ يشير إلى تكرارها في «فنصمد» في البيت الثالث . وهكذا .

(٢) ديوان بدر شاكر السياب : ٦٤٩ من المجلد الأول .

شمس الأصيل وتهوي على خنجر الشجر النقط الشفقية تنزف
منها تموت بلا ضجة ، ويواري أضالعها العاريات التراب الرميم
وقصيدة أخرى للشاعر محمود درويش من ديوانه «أعراس» بعنوان «وتحمل عبء
الفراشة» يقول فيها :

ستقول لا وتمزق الألفاظ والنهر البطيء ، ستعلن
الزمن الرديء وتختفي في الظل . لا - للمسرح اللغوي
لا - لحدود هذا الحلم . لا - للمستحيل
تأتي إلى مدن وتذهب ، سوف تعطي الظل أسماء القرى
وتحذر الفقراء من لغة الصدى والأنبياء ، وسوف تذهب
سوف تذهب ، والقصيدة خلف هذا البحر والماضي
ستشرح هاجسًا فيجيء حراس الفراغ العاجزون الساقطون
من البلاغة والطبول

والقصيدة أربعة عشر مقطعًا على هذا النحو، كل منها ينتهي بقافية لامية مقيدة
مردفة .

والقافية في هذا النوع من القصائد - كما لاحظت - تكون نهاية جملة أيضًا في الوقف
الذي هي فيه نهاية لمقطع شعري من القصيدة يكون بيتًا طويلًا ، ولا تعمل القافية هنا
على تجزئة الجملة وتشيعتها وتوزيع بعض وظائفها على عدد من الأبيات ، ولذلك تأخذ
القصيدة طابع الشر الموزون إن صح التعبير .

وقد كان هذا النمط من الشعر مهيئًا لنمط آخر منه تمضي فيه القصيدة مسترسلة من
أولها إلى آخرها دون وقفة واحدة في أثنائها ودون قافية واحدة ، ومع ذلك يوزع الشعراء
القصيدة على أسطر معتمدين على علامات الترقيم ، وتتصل الجمل وتنفصل ، وتسقط
الروابط اللغوية بينها في أحيان كثيرة ، ويترك التوقف في مواضع منها إما لحرية القارئ

حيث يكون وقفه في هذه الحالة اضطراريًا، وإما استجابة لنهاية السطر الذي لا يمثل نهاية لبّيت شعري؛ لأن القصيدة - في هذه الحالة - تصبح كلها بيتًا واحدًا. ومن هذا الضرب من الشعر قصيدة بعنوان «اشتباك بالمدينة»^(١) للشاعر فولاذ عبد الله الأنور، يقول فيها:

هذا صباح ليس ملكك يا فتى،
نشوى - بدون بداية أخرى -
تطل عليك في الزمن السفه،
وأنت وجهك للجنوب،
رسالة أخرى إلى أبويك لم ترسل،
يحط على حذائك زورقان من الشمال،
على جبينك طائران من النوارس،
ها هو المتوسط النائي،
يمد يديه للوجه الجنوبي المغامر،
هل ستهدأ ثم تركزن للهوى البحري؟

وتستمر القصيدة على هذا التواصل حتى آخرها. ولا يمكن النظر إلى آخر كل سطر على أنه قافية؛ لأن معنى هذا أن بيتًا جديدًا سيبدأ بعدها، ولو أخذنا بهذه النظرة لاختلت القصيدة عروضيًا اختلالًا كبيرًا.

إن هذا الضرب من الشعر الحر الذي تخلصت فيه القصيدة من القافية تمامًا يختلف عن الضرب الأول من زاوية أن الضرب الأول الذي سقنا له مثالاً من شعر محمد إبراهيم أبو سنة في قصيدته «مائدة الفرح الميت» تعتمد فيه القصيدة على البيت، فهي مكونة من عدد من الأبيات، وإذن فيها قوافٍ غير موحدة؛ لأن كل بيت بقافية، وأما هذا الضرب

(١) في ديوانه «شارات المجد المنطقية»، ٢٧، (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٨٧.

الأخير فإن القصيدة كلها تعد عروضياً بيتاً واحداً مهما طالت ، وقصيدة «اشتباك بالمدينة» برغم طولها (احتلت ست صفحات من ٢٧ إلى ٣٣) بيت واحد لا ينتهي إلا بآخر كلمة في القصيدة .

لقد رصدت أربعة أنواع من قصائد الشعر الحر، تعامل كل منها مع القافية بطريقة مختلفة عن الآخر، فهناك نوع تخلصت قصائده من القافية تماماً ، وهناك نوع اختارت فيه القصيدة عدم التقفية في جزء كبير منها وقفّت جزءاً طويلاً منها تقفية مكثفة ، وثمة نوع ثالث اختارت قصائده أن تكون الأبيات طويلة جداً وأن يجتمع كل بيت منها بقافية متفقة مع بقية الأبيات ، وأخيراً هناك نوع رابع صارت القصيدة فيه كأنها بيت واحد مهما طالت القصيدة ، ولا مجال للقافية فيه مطلقاً .

وهذا التنوع في قصائد الشعر الحر تنوع في القصائد نفسها لا في الشعراء ، بمعنى أن الشاعر الواحد قد يكون في شعره أكثر من نوع من الأنواع السالفة ، ولا يوجد شاعر بعينه يلتزم طريقة واحدة بعينها ، وهذا التنوع يدعونا إلى إعادة النظر في وظيفة القافية في الشعر الحر ، حيث «لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التي نعرفها في الشعر المتساوي الأسطر»^(١) كما يقول الدكتور شكري عياد ، وفي الشعر الذي يخلو من القافية تماماً «لا نحس أن الإيقاع محتاج إليها» كما يقول .

والذي أود أن أشير إليه من خلال هذه الأنواع الأربعة من شعر التفعيلة ، أن القافية في القصائد التي تلجأ إليها تقوم بدور مشابه لدورها في قصائد البيت ، برغم عدم اطراد القافية في قصائد التفعيلة ولجوء القصيدة إلى تنوعها وتنوع الأضرب المعتمدة عليها ، وأعني بتشابه الدور أن القافية ليس من اللازم أن تكون نهاية جملة ، بمعنى أن الجملة الواحدة قد تحتوي على أكثر من قافية . في قصيدة «موت فلاح»^(٢) لصالح عبد الصبور - وهي ليست من القصائد الطوال ؛ لأنها ستة وعشرون بيتاً^(٣) فقط - نجد ثلاثة عشر

(١) موسيقى الشعر العربي : ١٠٤ .

(٢) ديوان أقول لكم : ١٣ .

(٣) مصطلح البيت في الشعر الحر مصطلح قلق ؛ لأن البيت في الشعر القديم وحدة متساوية في القصيدة كلها ، ولكنه في الشعر الحر ليس وحدة متساوية .

قافية ، أقصى تكرار فيها يبلغ ثلاث مرات فقط ، وقد توزعت على النحو التالي : « ١ - ٢
٣ - ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ٤ - ١٠ - ٦ - ١٠ - ١١ - ١١ - ١٢ -
١١ - ١٣ - ١٣ - ١٢ - ١٣ » .

وقد فصلت القوافي جمل القصيدة برغم حرصها على الترابط النحوي من حيث
استخدام أدوات العطف والضمائر العائدة ، يقول :

لم يك يوماً مثلنا يستعجل الموت
لأنه كل صباح كان يصنع الحياة في التراب
ولم يكن كدأبنا يُلْغَطُ بالفلسفة الميتة
لأنه لا يجد الوقت
فلم يمل للشمس رأسه الثقيل بالعذاب
والصخرة السمراء ظلت بين منكبيه ثابتة^(١)
كانت له عمامة عريضة تعلوه
وقامة مديدة كأنها وثنٌ
ولحية الملح^(٢) والفلفل لونها
ووجهه مثل أديم الأرض مجدور
لكنه والموت مقدور
قضى ظهيرة النهار ، والتراب في يده
والماء يجري بين أقدامه

(١) عددت «ثابته» مع القافية ذات النمط ٣ «الميتة» برغم أن «ثابته» مؤسسة و«الميتة» غير مؤسسة لأن
كلاهما لا تحظى بتردد في القصيدة ، وإتفاقهما في التاء المفتوحة والهاء الساكنة بعدها يجعلها
قريبتين ، ولذلك كرر الشاعر الأنماط « ١ - ٢ - ٣ » بالترتيب نفسه .
(٢) لا بد من نطق كلمة «الملح» بقطع الهمزة من أجل الوزن .

وعندما جاء ملاك الموت يدعوهُ

لَوْن بالدهشة عيناً وفمًا

واستغفر اللهَ

ثم ارتقى

والفأس والدرّة في جانبه تكوّمًا

وجاء أهله وأسبلوا جفونَه

وكفّنوا جثمانه وقبّلوا جبينَه

وغيّبوه في التراب ، في منخفض الرمال

وحدقوا إلى الحقول في سكينه

وأرسلوا تنهيدة قصيرة قصيرة

ثم مضوا لرحلة يخوضها بقريتي الصغيرة

من أوّل الدهر الرجالُ

من أوّل الزمانِ حتى الموت في الظهيرة

ونلاحظ أن الوقف على القوافي هنا لا يختلف عن الوقف في القصائد القديمة (لاحظ الوقف على «الموتا» و«الوقتا» و«تعلوه» و«يدعوه» و«مجدور» و«مقدور» و«الله») ونلاحظ حرصًا على التقفية يؤدي أحيانًا إلى ارتكاب ما يخالف قواعد اللغة، ويظهر ذلك في عدم إلحاق الفعل «تكوما» علامة تأنيث مع أن فاعله ضمير يعود على مؤنث، ويظهر الحرص على التقفية أوضح ما يكون في فصل أجزاء الجملة من أجلها بحيث توزعت الجملة الواحدة على أكثر من بيت كما في قوله:

لكنه والموتُ مقدورٌ

قضى ظهيرة النهار، والترابُ في يده

حيث فصل بين ركني الجملة الإسناديين (اسم لكن وخبرها) من أجل أن تتجاوب «مقدور» مع «مجدور» في البيت السابق، وكان بوسعه أن يجعل هذين البيتين بيتًا واحدًا «لكنه والموت مقدور» قضى ظهيرة النهار، والتراب في يده». وكذلك في قوله:

وعندما جاء ملاك الموت يدعوه

لَوْن بالدهشة عيناً وفمًا

واستغفر الله

ثم ارتمى

والفأس والدرّة في جانبه تكوّمًا

فهذه جملة واحدة شعّعت أجزاؤها من أجل القافية، فالفعل «يدعوه» يتجاوب صوتيًا مع «تعلوه» ولفظ الجلالة «الله» يتجاوب مع «لونها»، وكذلك «فمًا» و«ارتمى» و«تكوّمًا» قافية مكررة في داخل الجملة الواحدة.

وقد فصل الفعل عن فاعله أيضًا في قوله:

ثم مضوا لرحلة يخوضها بقرتي الصغيرة

من أول الدهر الرجال

حتى تتجاوب «الصغيرة» مع «قصيرة» في البيت السابق، وتتجاوب «الرجال» مع «الرمال» في:

وغيبوه في التراب، في منخفض الرمال

لا أريد أن أقول بهذا إن القصيدة لا تهدف إلى شيء من هذا التوزيع الجملي إلا إلى التهيئة للقافية فحسب، فهذا تبسيط مخل للشعر، ولكن النص الشعري بالطريقة التي يرد بها يصبح مقصودًا، ويصبح ذا دلالة خاصة، وعلينا أن نفسره من خلال هذا الشكل الذي اختاره وارتضاه؛ لأن إعادة ترتيبه على ما تقتضيه قواعد صياغة الجمل أو على ما يوجبه النظام المنطقي يعد خروجًا بالنص عن أن يكون شعرًا، فإن للشعر انتقاءه

الخاص ، ونظام ترابطه الخاص . ومن هنا ، فإن القافية تساعد على التشابه الصوتي الذي لا يوجد في النثر ، أو - بعبارة أخرى - الذي لا يعد من بنية النثر . إن «الشعر مثل النثر يتكون من مجموعة من الأقوال ، ويتألف من كلمات مختلفة صوتيًا ، ولكنه يطبق مجموعة من أنظمة التشابه الصوتي على خط من التخالف الدلالي - وهذا من نتائج الوزن بطبيعة الحال - وهو بهذا الاعتبار فحسب بيتٌ من الشعر»^(١) . وبذلك يظهر لنا أن أنماط الشعر الحر التي حاولت الابتعاد عن القافية بشكل ما إنما تحاول أن تقيم أساسها الشعري على قواعد تبعد عن «التشابه الصوتي» نوعًا ما من الابتعاد ، وتحاول أن تعوض هذا الجانب بالاهتمام بالجانب الدلالي^(٢) .

(١) نظرية البنائية : ٣٦٩ .

(٢) انظر في هذا الفصل كتابي «الجملة في الشعر العربي» (الخانجي ١٩٩٠) .

الملاحق

ملحق ١

الدوائر العروضية

أقام الخليل بن أحمد نظام العروض على الدوائر، وهي خمس، كل دائرة تنتج عددًا من البحور المستعملة والمهملة.

ونظام الدوائر نظام معياري يستوعب صور الأبحر المختلفة ويزيد في إنتاجها على ما لم يستعمل من الشعر. وإذن، نظام الدائرة أوسع مدى من الاستعمال الفعلي، ولذلك قال العروضيون عن بعض الأبحر مثل «الهزج» و«المديد» وغيرهما: هو مجزوء وجوياً. وعلى سبيل المثال، بحر الهزج في صورته المستعملة:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
فنجدهنا تفعيلة واحدة هي «مفاعيلن» مكررة أربع مرات فقط، ولكن نظام الدائرة ينتج هذا البحر مكوناً من ست تفعيلات، هكذا:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ولما لم يكن هناك شعر على هذا الوزن، بل المستعمل على أربع تفعيلات فقط - قال العروضيون: إن بحر الهزج مجزوء وجوياً، والجزء - كما مر - هو ذهاب جزء (أي تفعيلة) من آخر الشطر الأول وتفعيلة من آخر الشطر الثاني.

ومثل هذا يقال عن الصور المتعددة للبحر الواحد في العروض والضرب. فبحر الكامل مثلاً له تسع صور، بعضها تام وبعضها مجزوء، والتام منه الأحذ المضممر والمقطوع، والمجزوء منه المذيل والمرفل . . . إلخ. فكل تغيير في العروض أو في الضرب ينتج صورة من صور هذا البحر، ونظام الدائرة ينتج بحر الكامل في صورته التامة فقط:

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وأما كل الصور الأخرى فهي استعمالات متعددة جعلها العروضيون متفرعة من هذا الأصل ؛ لأن هدفهم كان تعليميًا ، والرغبة في التعليم تحاول أن تقلل النماذج بنسبة بعضها إلى البعض الآخر ، وجعل إحدى الصور أصلاً وما سواها متفرعاً منها وتابعا لها . ولا شك في أن هذه النظرة مفيدة في التعليم ، وإن كانت تثقل كاهل المتعلم بعدد كبير من المصطلحات التي تتناول هذه التغيرات .

وأما النظرة الوصفية ، فإنها لا تسلك هذا المسلك ، بل تصف ما هو مستعمل فقط من ألوان الشعر وأوزانه ، ولا تجعل بعض النماذج أصلاً وبعضها فرعاً له . وسوف أشير أولاً إلى الدوائر التي تنتمي إليها البحور ذات الوحدة المفردة :

الكامل ، والوافر ، والرجز ، والهزج ، والرمل ، والمتقارب ، والمتدارك . وهي ثلاث دوائر ، الأولى تنتج الوافر والكامل ، والثانية تنتج الرجز والهزج والرمل ، والثالثة تنتج المتقارب والمتدارك .

كل دائرة لها اسم خاص بها ، فالدائرة الأولى دائرة «المؤتلف» ، وتسمى أيضاً دائرة الوافر ؛ إشارة إلى تفعيلة الوافر (مفاعِلتن) التي نرسمها على هذه الدائرة . والثانية تسمى دائرة «المشتبه» ويمكن أن تسمى دائرة الهزج لاستخدام أجزاء تفعيلة الهزج (مفاعِلن) عليها . والثالثة تسمى دائرة «المتفق» ، وهي تنتج بحري المتقارب والمتدارك ، وتسمى أيضاً دائرة المتقارب ؛ لاستخدام أجزاء «فعولن» عليها .

وهناك ملاحظات ضرورية :

١ - ترسم الدائرة أولاً .

٢ - توضع أجزاء التفعيلة الخاصة عليها برموزها ، فمثلاً تكتب مفاعِلتن هكذا :
 ٥ // ٥ // ٥ ، وهي وتد مجموع وفاصلة صغرى ، أو حركتان وساكن وثلاث حركات وساكن .

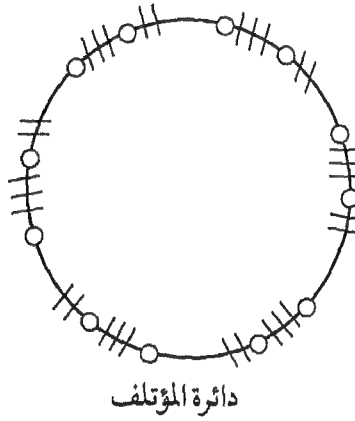
٣ - تكرر هذه الرموز ست مرات على الدائرة برموزها ، فمثلاً تكتب مفاعِلتن ست مرات في البحر ، وثمان مرات إذا كانت التفعيلة تتكرر ثماني مرات .

٤ - نبدأ بأحد أجزاء التفعيلة، أي بالوتد أو بالسبب أو بالفاصلة . . . إلخ، وندور عكس عقارب الساعة .

٥ - ننتهي في الدوران عند النقطة التي بدأنا منها .

٦ - إذا اخترنا جزءاً مختلفاً عن السابق درنا معه دورة كاملة تنتهي عنده، فبذلك ينتج بحر مختلف لاختلاف ترتيب الأجزاء .

أولاً: دائرة المؤتلف = الوافر:



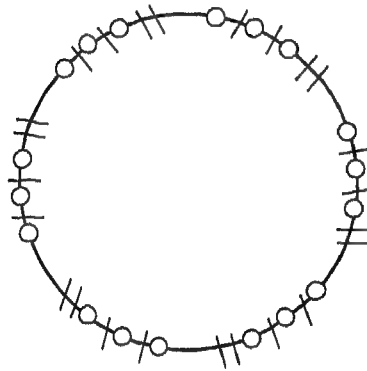
تنتج هذه الدائرة بحري الوافر والكامل، لأننا إذا بدأنا بالوتد المجموع // ٥ فسوف تليه الفاصلة الصغرى /// ٥ وهما معاً يكونان تفعيلة الوافر «مفاعلتن». وإذا درنا إلى ما قبل الوتد المجموع الذي بدأنا منه اكتملت ست تفعيلات من مفاعلتن، وهي صورة الوافر التام:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ولما كان المستعمل من هذا الوزن فعلاً ليست فيه تفعيلة العروض ولا الضرب سالمة قال العروضيون إن العروض دخلها القطف، وهو اجتماع العصب (وهو إسكان الخامس المتحرك) والحذف (وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة) فيصير الباقي «مفاعي» وبذلك يكون وزن البيت:

مفاعلتين مفاعلتين مفاعلي مفاعلتين مفاعلتين مفاعلي
 وإذا بدأنا من الفاصلة الصغرى // ٥ اكتملت التفعيلة بالوتد المجموع // ٥ ،
 فتكون التفعيلة متفاعلتين (// ٥ // ٥) وعندما ننهي الدورة عند النقطة التي بدأنا منها
 نقف على آخر وتد مجموع ، فيكون عدد التفعيلات ستاً ، هي صورة بحر الكامل التام :
 متفاعلتين متفاعلتين متفاعلتين متفاعلتين متفاعلتين متفاعلتين متفاعلتين
 ثم تتفرع عن هذه الصورة الأصلية كل الصور الأخرى لبحر الكامل .

ثانياً: دائرة المشتبه = الهزج:



دائرة المشتبه

تنتج هذه الدائرة ثلاثة أبحر مستعملة ؛ لأن التفعيلة المرسومة عليها مكونة من ثلاثة
 أجزاء : وتد مجموع وسببين خفيفين // ٥ / ٥ / ٥ فإذا بدأنا بالوتد المجموع كانت
 مفاعيلن - وهي وتد مجموع وسببان خفيفان - ونودور حتى ننتهي عند نقطة البداية ،
 فتكون مفاعيلن ست مرات :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
 ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ //
 ولما كان المستعمل الفعلي من هذا الوزن أربع تفعيلات فقط في البيت - قال
 العروضيون : إنه مجزوء وجوباً ، فصار الوزن :

مفاعيلن مفاعيلن

٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعيلن مفاعيلن

٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

وإذا بدأنا بأول السبين الخفيفين كان لدينا سبين خفيفان ووتد مجموع، أي تفعيلة «مستفعلن / ٥ / ٥ / ٥ / ٥» وهي تفعيلة بحر الرجز التام:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

وتتفرع من هذه الصورة كل الصور الأخرى .

وإذا بدأنا بثاني السبين الخفيفين كان لدينا سبب خفيف فوتد مجموع فسبب خفيف، أي «فاعلاتن / ٥ / ٥ / ٥ / ٥» وهي تفعيلة بحر الرمل . وباستكمال الدائرة نلاحظ أنها ست مرات، وهي صورة الرمل التام:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

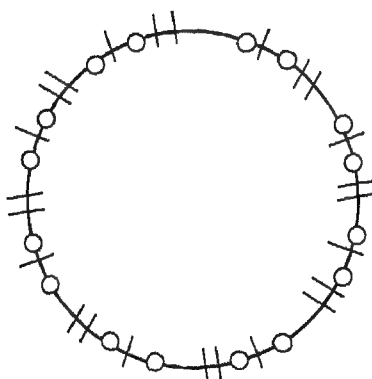
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

والصور الأخرى تتفرع عن هذه الصورة .

ثالثاً: دائرة المتفق = المتقارب:



دائرة المتفق

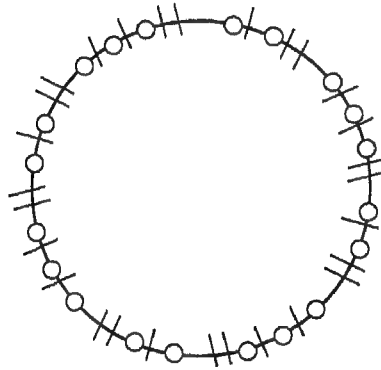
تنتج هذه الدائرة بحرين ، هما المتقارب والمتدارك ، فإذا بدأنا من الوند المجموع / / ٥
اجتمع معه السبب الخفيف / ٥ صارت التفعيلة (/ / ٥ / ٥ / ٥) وهي تفعيلة بحر
المتقارب . وبانتهاء الدائرة نجد أنها مكررة ثماني مرات :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / /

ومن هذه الصورة تتكون الصور الأخرى لبحر المتقارب
وإذا بدأنا من السبب الخفيف / ٥ واجتمع معه الوند المجموع / / ٥ كانت التفعيلة
(/ ٥ / ٥ / ٥) وهي تفعيلة المتدارك ، وتكرر ثماني مرات :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / /

رابعًا: دائرة المختلف = الطويل :



دائرة المختلف

تنتج هذه الدائرة ثلاثة أبحر مستعملة ، هي الطويل والمديد والبسيط .
فإذا بدأنا بالوند المجموع الذي يليه سبب خفيف واحد / / ٥ / ٥ (فعولن) فإنها تنتج
بحر الطويل «فعولن مفاعيلن» مكررة أربع مرات بانتهاء الدائرة :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
 ٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//

وتتفرع عن هذه الصورة كل الصور الأخرى .

وإذا بدأنا بالسبب الخفيف / ٥ الذي يليه وتد مجموع // ٥ فسبب خفيف / ٥
 كانت هذه «فاعلاتن» وهذه تنتج بحر المديد «فاعلاتن فاعلن» أربع مرات بحسب
 نظام الدائرة ، ولما كان هذا الوزن لم يرد عليه شيء من الشعر العربي قال العروضيون : إن
 المديد مجزوء وجوبًا ، أي أن تفعيلاتة التي بعد الجزء هي :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
 ٥/٥//٥/ ٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥//٥/ ٥/٥//٥/

ومن هذه الصورة تتفرع بقية صور بحر المديد الأخرى .

وإذا بدأنا بالسبب الخفيف الذي يليه سبب خفيف فوتد مجموع — تألفت تفعيلة
 «مستفعلن» ووليها «فاعلن» وهذه تكون وحدة البسيط «مستفعلن فاعلن» وتكرر أربع
 مرات :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
 ٥//٥/٥// ٥/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/

ومن هذه الصورة تتفرع بقية صور البسيط الأخرى .

وتنتج هذه الدائرة أيضًا ثلاثة أبحر مهمة ، أولها «مفاعيلن فعولن» أربع مرات ،
 وواضح أن هذه عكس بحر الطويل ، ويتوقف هذا على نقطة البدء من الدائرة ، فإذا
 بدأنا من الوند المجموع الذي يليه سببان خفيفان كان هذا البحر المهمل . وثانيها عكس
 المديد «فاعلن فاعلاتن» . وثالثها عكس البسيط «فاعلن مستفعلن» . ومعنى هذا أن
 نظام الدائرة أوسع من الاستعمال الفعلي ، فهو لا يصطدم مع الواقع الفعلي ، ولكن
 يستوعبه ويزيد عليه .

وإذا بدأنا بسبب خفيف ، يليه وتد مجموع ، بعده ثلاثة أسباب خفيفة ، فوتد مجموع ، فسبب خفيف - نتج بحر الخفيف (فاعلاتن مستفععلن فاعلاتن) مرتين :

فاعلاتن مستفععلن فاعلاتن فاعلاتن مستفععلن فاعلاتن
 ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ /

وتتفرع عن هذه الصورة الصور الأخرى .

وإذا بدأنا بوترد مجموع فسيين خفيفين (مفاعيلن) وبعدها سبب خفيف ، فوتد مجموع فسبب خفيف (فاعلاتن) نتج بحر المضارع ، وصورته بحسب الدائرة :

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن
 ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ /

وهذا البحر مجزوء وجوبًا ، فيكون الباقي :

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن

وإذا بدأنا بسبب خفيف يليه مثله ، يليه وتد مفروق (مفعولات) تكون بحر المقتضب (مفعولات مستفععلن مستفععلن) مرتين ، وهذا البحر في الاستعمال مجزوء وجوبًا ، فتكون صورته :

مفعولات مستفععلن مفعولات مستفععلن
 ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ /

وإذا بدأنا بسبب خفيف يليه مثله ، فوتد مجموع (مستفععلن) فسبب خفيف فوتد مجموع فسبب خفيف (فاعلاتن) تكون بحر المجتث (مستفععلن فاعلاتن مستفععلن) مرتين ، غير أن هذا البحر مجزوء وجوبًا ، فيصبح (مستفععلن فاعلاتن) مرتين :

مستفععلن فاعلاتن مستفععلن فاعلاتن
 ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ /

وتنتج هذه الدائرة أيضًا ثلاثة أبحر مهملة لا داعي لذكرها .

ملحق ٢ نماذج من الشعر

من البحور ذات الوحدة المركبة من تفعيلتين:
أ- من بحر البسيط :

١ - قصيدة نزار قباني «من مفكرة عاشق دمشق»^(١):

فرشت فوق ثراك الطاهر الهدبَا	فيا دمشق لماذا نبدأ العتبَا؟
حببتي أنت فاستلقي كأغنية	على ذراعي، ولا تستوضحني السببا
أنت النساء جميعًا ما من امرأة	أحببت بعدك إلا خلّتها كذبَا
يا شام إن جراحي لا ضفاف لها	فمسّحي عن جبیني الحزن والتعبَا
وأرجعيني إلى أسوار مدرستي	وأرجعي الحبر والطنبور والكتبَا
تلك الزوارب كم كنز طمرت بها	وكم تركت عليها ذكريات صبَا
وكم رسمت على حيطانها صورًا	وكم كسرت على أدرجها لُعبَا
أتيت من رحم الأحزان يا وطني	أقبل الأرض والأبواب والشهبَا
حبي هنا، وحببائي ولدت هنا	فمن يُعيد لي العمر الذي ذهبَا
أنا قبيلة عشاق بكاملها	ومن دموعي سقيت البحر والشعبَا
فكل صفصافة حولتها امرأة	وكل مئذنة رصعتها ذهبَا
هذي البساتين كانت بين أمتعتي	لما ارتحلت عن الفيحاء مغتربَا
فلا قميص من القمصان البسه	إلا وجدت على خيطانه عنبَا
كم مبحر وهموم البحر تسكنه	وهارب من فضاء الحب ما هربَا

(١) أُلقيت هذه القصيدة في مهرجان الشعر بدمشق في ديسمبر عام ١٩٧١ .

يا شامُ أين هما عينا معاوية
فلا خيول بني حمدان راقصة
وقبر خالد في حمص نلامسه
يا ربَّ حيِّ رُخام القبر مسكنه
يابن الوليد ألا سيفٌ تؤجِّره

وأين من زحوا بالمنكب الشهباء
زهوا ولا المتنبئ مالى حلبا
فيرجف القبر من زواره غضبا
وربَّ ميِّت على أقدامه انتصبا
فكلُّ أسافنا قد أصبحت خسبا

دمشقُ يا كنزَ أحلامي ومروحي
أدمت سياط حُزيران ظهورهمو
وطالعوا كتب التاريخ واقتنعوا
سَقَوْا فلسطينَ أحلاماً ملوثة
عاشوا على هامش الأحداث ما انتفضوا
وخلفوا القدس فوق الوحل عارية

أشكو العروبة أم أشكو لك العربا؟
فأدمنوها وبأسوا كف من ضربا
متى البنادق كانت تسكن الكُتبا؟
وأطعموها سخيف القول والخطبا
للأرض منهوبة والعرض مغتصبا
تبيح غزوة نهديا لمن رغبنا

هل من فلسطين مكتوبٌ يطمئنني
وعن بساتين ليمونٍ وعن حلم
شُرِّدت فوق رصيف الدَّمع باحثة
تلفَّتني تجدينا في مبادِلنا
فواحد أعمت النُعمى بصيرته
أيا فلسطين من يهديك زنبقة
وواحدٌ ببحار النُّقطِ مُغتسل
وواحدٌ نرجسيٌّ في سريره
إن كان من ذبحوا التاريخ هم نسبي

عمن كتبتُ إليه وهو ما كتبنا
يزداد عني ابتعاداً كلما اقتربنا
عن الحنان ولكن ما وجدت أبا
من يعبدُ الجنس أو من يعبد الذهبا
فللخناء والغواني كل ما وهبا
ومن يعيدُ لك البيت الذي سلبنا
قد ضاق بالخيش ثوبا فارتدى القصبا
وواحد من دم الأحرار قد شربنا
على العصور فإني أرفض النسبا

يا شامُ يا شامُ ما في جعبتي طربُ
 ماذا سأقرأ من شعري ومن أدبي
 وحاصرنا وأذتنا فلا قلمُ
 يا مَنْ يعاتب مذبحاً على دمه
 من جَرَّبَ الكيَّ لا ينسى مواجهه
 حبلُ الفجيرة ملتفٌ على عنقي
 الشعرُ ليس حماماتٍ نظيرها
 لكنَّهُ غضبٌ طالت أظافره
 أستغفر الشعرَ أن يستجدي الطرباً
 حوافرُ الخيل داست عندنا الأدبا
 قالَ الحقيقةَ إلّا اغتيلَ أو صليبا
 ونزفَ شريانهِ، ما أسهلَ العتبا
 ومن رأى السَّمَّ لا يشقى كمن شربا
 مَنْ ذا يُعَاتِبُ مشنوقاً إذا اضطربا
 نحوَ السماءِ ولا نايًا وريحَ صبا
 ما أجبن الشعرَ إن لم يركبِ الغضبا

٢ - قصيدة الشاعر الفلسطيني محمود درويش «ولاء» :

حملتُ صوتك في قلبي وأوردتِ
 كل الرواية في دمي مفاصلها
 أطعمتُ للريح أبياتي وزخرفها
 آمنتُ بالحرفِ إمّا ميّاً عدماً
 آمنتُ بالحرفِ نازلاً لا يضيرُ إذا
 فإن سقطتُ وكفّي رافعٌ علمي
 فما عليك إذا فارتقتُ معركتي
 يُفصّلُ الحقدَ كبريتاً على شفتي
 إن لم تكنُ كسيوفِ النارِ قافيتي
 أو ناصباً لعدويّ حبلٍ مشنقي
 كنتُ الرّمادُ أنا أو كانَ طاغيتي
 سيكتبُ النَّاسُ فوقَ القبرِ «لم يمُت»

ب - من مَخْلَعِ البسيط :

قصيدة علي محمود طه «دعابة» :

حلفتُ بالخميرِ والنساءِ
 ورحلة الصَّيفِ في أوربا
 رفعتُ فيها لِسواءِ مصرٍ
 لم أنسُكم قطُّ أصدقائي
 ومجلس الشعرِ والغناءِ
 وسحرِ أيامها الوضاءِ
 ورأسٍ مصرٍ إلى السماءِ
 ولم يحُلْ عنكم إخواني

وهانَ في حُبِّكم غِنائي
أرَبى هَواهُ على الوفاءِ
وهيمتُ نسمَةَ المساءِ
بالغيدِ في موسمِ الشَّاءِ
عرفتُ فيهنَّ أصدقائي
يجمعكم بي على التَّنائي
نونَ واستمطروا ثَنائي

أحبُّكم فوق كلِّ حُبٍّ
فما تظنُّونَ في وِئٍ
إذا احتواه الصَّعيدُ ليلاً
وتاهتِ الأقصرُ اختيالاً
صدفتُ عنها إلى وجوه
أنتم وهل لي سوى خيالٍ
فانتظروني ولا تظنوا الظَّ

ج - من بحر الطويل :

١ - قصيدة حامد طاهر «نهاية المغامرة» :

ويلغ ما يرجوه ذاك المغامرُ
تقدّمه للراغبين المقاديرُ
وإن سورّتها بالضلوع الخواطرُ
قديم تلقّته القرونُ الأواخرُ
وإن شئتَ بركانُ لظاهُ المشاعرُ
ظواهرُها تُنبئكِ كيف الضمائرُ
فغنّى غناءَ الرُّوحِ والموتِ زائرُ
وصوتُ كهَميسِ اللَّيلِ غيَّانُ حائرُ
زمانُ بعنفِ الحادثاتِ مُجَاهِرُ
ويرغي فتبدو من يديه الأظافرُ
تحملُ في صميتٍ، وظلٌّ يصابرُ
مبايسُ نجمٍ تحتويه الدَّيَّاجِرُ
سوى ما تُريه للظلماءِ الهواجِرُ
ولو عقّلوا قالوا: حكيمٌ وشاعرُ

على أي شطّ تستريح البواخرُ
ويرضى عن الدُّنيا ويقنعُ بالذي
مُنَاهُ يضلُّ العمرُ في جنباتها
وتلقاهُ لا تلقى سوى طيفِ شاعرٍ
كتابٌ من الأحزانِ إن شئتَ سمّه
إذا رُحّت تبسّوه وجذتْ صراحةُ
وكم ضاقَ بالذِّكرى تُحطّمُ صدرهُ
لحونُ كقاعِ البحرِ من لوعةِ الأسى
وفيه جراحاتٌ من اليأسِ شَقَّها
يُرائي فتصطفّ الكئوسُ بكفِّه
وقد عُودَ النَّاسُ الشُّكَاةَ، وقلْبُهُ
ويَا كم روى مما أحبّ، وإنّا
إذا عبَّ منها لم يدُقْ من ورائها
وقالوا: عميدُ أحرَقَ الحبُّ قلبه

يهيئون للأحباب أيام بؤسهم
ويأسو جراح الحاقدين كأنها
ودارت به الدنيا فما دار عقله
هو العيش صخر كله غير أننا
ونجني الأسى من كل حقل نروده

إلهي لقد طال السرى وسفينه
فمد يدًا نحو الشراع تسوقه
وتحلو لديها رقدة أبدية

على الموج تبغي الشط والبحر ساخر
إلى غاية تعلو ثراها المقابر
تلملم ما يرجوه ذاك المغامر

٢ - قصيدة نزار قباني «إليه في يوم ميلاده»^(١):

زمائك بستان، وعصرك أخضر
ملأنا لك الأقداح يا من بحبه
دخلت على تاريخنا ذات ليلة
وكنت فكانت في الحقول سنابل
لمست أمانينا فصارت جدولا
تأخرت عن وعد الهوى يا حبيبنا
شهدنا وفكرنا وشاخت دموعنا
تعاودني ذكراك كل عشيّة
وتأبى جراحي أن تضم شفاهها
أحبك لا تفسير عندي لصبوتي
تأخرت يا أغلى الرجال، فليلنا
تأخرت فالساعات تأكل نفسها

وذكراك عصفور من القلب ينقر
سكرنا كما الصوفي بالله يسكر
فرائحة التاريخ مسك وعنبر
وكانت عصافير، وكان صنوبر
وأمرتنا حبًا، ولا زلت تمطر
وما كنت عن وعد الهوى تتأخر
وشابت ليالينا وما كنت تحضر
ويورق فكري حين فيك أفكر
كأن جراح الحب لا تتحضر
أفسر ماذا؟ والهوى لا يفسر
طويل، وأضواء القناديل تسهر
وأيامنا في بعضها تتعثر

(١) ألفت في يناير عام ١٩٧١ بمناسبة ذكرى ميلاد القائد جمال عبد الناصر.

أَتَسْأَلُ عَنْ أَعْمَارِنَا؟ أَنْتَ عَمَرْنَا
وَأَنْتَ أَبُو الثُّورَاتِ أَنْتَ وَقودُهَا
تَضِيقُ قَبـُـورَ الْمَيِّتِينَ بِمَنْ بَهَا
تَأَخَّرْتَ عَنَّا فَالْجِيَادُ حَزِينَةٌ
حَصَانُكَ فِي سِينَاءٍ يَشْرَبُ دَمْعُهُ
وَرَايَاتُكَ الْحَضْرَاءُ تَمَضُّعُ دَرْبِهَا
تَأَخَّرْتَ عَنَّا فَالْمَسِيحُ مُعَذِّبٌ
نِسَاءُ فِلَسْطِينَ تَكْحَلْنَ بِالْأَسَى
وَلَيْمُونُ يَافَا يَابَسُ فِي حَقُولِهِ

وَأَنْتَ لَنَا الْمَهْدِيُّ أَنْتَ الْمَحَرَّرُ
وَأَنْتَ انْبِعَاثُ الْأَرْضِ أَنْتَ التَّغْيِيرُ
وَفِي كُلِّ يَوْمٍ أَنْتَ فِي الْقَبْرِ تَكْبُرُ
وَسَيْفُكَ مِنْ أَشْوَاقِهِ كَادَ يَكْفُرُ
وَيَا لَعَذَابِ الْخَيْلِ إِذْ تَتَذَكَّرُ
وَفَوْكَ آلاَفُ الْأَكَالِيلِ تُضْفَرُ
هَنَّاكَ وَجَرَحُ الْمَجْدَلِيَّةِ أَهْمُرُ
وَفِي بَيْتِ لَحْمٍ قَاصِرَاتٍ وَقُصْرُ
وَهَلْ شَجَرٌ فِي قُبْضَةِ الظُّلَمِ يُزْهِرُ؟

رَفِيقُ صَلَاحِ الدِّينِ هَلْ لَكَ عَوْدَةٌ
رِفَاقُكَ فِي الْأَغْوَارِ شَدُّوا سُرُوحَهُمْ
تَغْنِي بِكَ الدُّنْيَا كَأَنَّكَ طَارِقُ
تَنَادِيكَ مِنْ شَوْقٍ مَا أَذِنَ مَكَّةُ
وَيَبْكِيكَ صَفْصَافُ الشَّامِ وَوَرْدُهَا
تَعَالِ إِلَيْنَا فَالْمُرُوءَاتُ أَطْرَقَتْ
هُزْمَنَا وَمَا زِلْنَا شَتَاتَ قِبَائِلِ
يَحَاصِرُنَا كَالْمَوْتِ أَلْفُ خَلِيفَةٍ
أَبَا خَالِدٍ أَشْكُو إِلَيْكَ مُوَاجِعِي
أَنَا شَجَرُ الْأَحْزَانِ يَنْزِفُ دَائِمًا
يُثِيرُ حَزِيرَانَ جَنُودِي وَنَقْمَتِي
وَأَذْبَحُ أَهْلَ الْكَهْفِ فَوْقَ فَرَاشِهِمْ
وَأَتْرُكُ خَلْفِي نَاقَتِي وَعِبَائَتِي
وَأَصْرُخُ يَا أَرْضَ الْخُرَافَاتِ: إِحْبِلِي

فَإِنْ جِيُوشُ الرُّومِ تَنْهَى وَتَأْمُرُ
وَجَنْدُكَ فِي حَطِّينَ صَلُّوا وَكَبَّرُوا
عَلَى بَرَكَاتِ اللَّهِ يَرْسُو وَيَحِرُّ
وَتَبْكِيكَ بَدْرُ يَا حَبِيبِي وَخَبِيرُ
وَيَبْكِيكَ زَهْرُ الْعُغُوطَيْنِ وَدُمُرُ
وَمَوْطِنُ آبَائِي زَجَاجُ مَكْسَرُ
تَعِيشُ عَلَى الْحَقْدِ الدِّفِينِ وَتُثَارُ
فَفِي الشَّرْقِ هَوَاكُو فِي الْغَرْبِ قَيْصَرُ
وَمِثْلِي لَهُ عِذْرٌ وَمِثْلَكَ يَعْدُرُ
وَفِي الثَّلَجِ وَالْأَنْوَاءِ أُعْطِي وَأُتْمَرُ
فَأَغْتَالُ أَوْثَانِي وَأُبْكِي وَأَكْفُرُ
جَمِيعًا وَمِنْ بَوَابَةِ الْعَمْرِ أَعْبُرُ
وَأُمْشِي أَنَا فِي رِقْبَةِ الشَّمْسِ خَنْجَرُ
لَعَلَّ مَسِيحًا ثَانِيًا سَوْفَ يَظْهَرُ

د- من بحر الخفيف :

١ - من قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي «الرحلة إلى الأندلس» :

<p>اذكُرْ لِي الصُّبَا وَأَيَّامَ أَنْسِي صُورَتْ مِنْ تَصَوُّرَاتٍ وَمَسَّ سِنَّةٌ حُلُوءٌ وَلَذَّةٌ خَلَسَ أَوْ أَسَا جَرَحَهُ الزَّمَانُ الْمُؤَسِّي رَقَّ وَالْعَهْدُ فِي اللَّيَالِي تُقَسِّي أَوَّلَ اللَّيْلِ أَوْ عَوْتُ بَعْدَ جَرَمِ كَلِمَا تُرَنَّ شَاعَهِنَّ يَنْقَسِي مَالَهُ مُوَلَّعًا بِمَنْعٍ وَحَسِي حُ حَلَالٌ لِلطَّيْرِ مِنْ كُلِّ جَنَسِ فِي خَبِيثٍ مِنَ الْمَذَاهِبِ رَجَسِ بِهَا فِي الدُّمُوعِ سِيرِي وَأَرْسِي لِي يَدَ الثَّغْرِ بَيْنَ رَمَلٍ وَمَكْسِ نَازَعْتَنِي إِلَيْهِ فِي الْخُلْدِ نَفْسِي ظَمًا لِلْفُؤَادِ مِنْ عَيْنِ شَمْسِ شَخْصُهُ سَاعَةً وَلَمْ يَخُلْ حَسِّي</p>	<p>اِخْتِلَافَ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ يُنْسِي وَصِفَا لِي مُلَاوَةً مِنْ شَبَابٍ عَصَفْتُ كَالصَّبَا اللَّعُوبِ وَمَرَّتْ وَسَلَا مَصْرَ هَلْ سَلَا الْقَلْبُ عَنْهَا كَلِمَا مَرَّتْهُ اللَّيَالِي عَلَيْهِ مُسْتَطَارٌ إِذَا الْبَوَاخِرُ رَنَّتْ رَاهِبٌ فِي الضُّلُوعِ لِلسَّفَنِ فُطُنٌ يَا ابْنَةَ الْيَمِّ مَا أَبُوكَ بِخَيْلٍ أَحْرَامٌ عَلَى بِلَالِيهِ الدَّوْ كُلُّ دَارٍ أَحَقُّ بِـالْأَهْلِ إِلَّا نَفْسِي مـرَجَلٌ وَقَلْبِي شَرَا وَاجْعَلِي وَجْهَكَ الْفَنَارَ وَمَجْرًا وَطَنِي لَوْ شِغِلْتُ بِالْخُلْدِ عَنْهُ وَهَفَا بِالْفُؤَادِ فِي سَلَسْبِيلٍ شَهِدَ اللَّهُ لَمْ يَغِبْ عَنْ جُفُونِي</p>
---	--

٢ - قصيدة «أنس الوجود» لأحمد شوقي :

<p>كَالثَّرِيَّا تَرِيدُ أَنْ تَنْقُصَا لَا تَحَاوُلْ مِنْ آيَةِ الدَّهْرِ غَضَا مَمْسَكًا بَعْضُهَا مِنَ الدُّعْرِ بَعْضَا سَابِحَاتٍ بِهِ وَأَبْدَيْنَ بَضَا</p>	<p>أَيُّهَا الْمُنْتَحِي بِأَسْـوَانِ دَارًا اخْلَعْ النَّعْلَ وَاخْفِضِ الطَّرْفَ وَاخْشَعْ قَفْ بِتِلْكَ الْقُصُورِ فِي الْيَمِّ غَرَقَى كَعَذَارَى أَخْفَيْنَ فِي الْمَاءِ بَضَا</p>
--	---

مُشْرِفَاتٍ عَلَى الزَّوَالِ وَكَانَتْ
 شَابَ مِنْ حَوْلَهَا الزَّمَانُ وَشَابَتْ
 رَبَّ نَقِشٍ كَأَنَّمَا نَفَضَ الصَّاصَا
 وَدَهَانٍ كَلَامِ الزَّيْتِ مَرَّتْ
 وَخَطُوطٍ كَأَنَّهَا هُذْبُ رِيمٍ
 وَضَحَايَا تَكَاذُ تَمْشِي وَتَرْعَى
 وَمَحَارِيبَ كَالْبُرُوجِ بَنَّتْهَا
 شِيدَتْ بَعْضَهَا الْفَرَاعِينَ زُلْفَى
 وَيَوَاقِيتَ أَبَدَتْ بَفَتَاتِ الْـ
 حَظَّهَا الْيَوْمَ هَذَّةٌ، وَقَدِيمًا
 سَقَتْ الْعَالَمِينَ بِالسَّعْدِ وَالنَّحْـ
 صِنَعَةٌ تَدَهِّشُ الْعُقُولَ وَفَنٌّ
 يَا قُصُورًا نَظَرْتُهَا وَهِيَ تَقْضِي
 وَأَنَا الْمُحْتَفِي بِتَارِيخِ مِصْرٍ
 رَبِّ سِرٍّ بِجَانِبِكَ مُزَالٍ
 قُلْ لَهَا فِي الدُّعَاءِ لَوْ كَانَ يَجْدِي
 حَارَ فَيْكِ الْمُهَنْدِسُونَ عَقُولًا
 أَيْنَ مُلْكٌ حَيَاثًا وَفَرِيدٌ
 أَيْنَ فِرْعَوْنُونَ فِي الْمَالِكِ تَتَرَى
 سَاقَ لِلْفَتْحِ فِي الْمَالِكِ عَرْضًا
 أَيْنَ إِيْزِيسُ تَحْتَهَا النِّيلُ يَجْرِي
 أَسْدَلُ الطَّرْفِ كَاهِنٌ وَمَلِكٌ

مُشْرِفَاتٍ عَلَى الْكَوَاكِبِ نَهَضَا
 وَشَبَابُ الْفَنُونِ مَا زَالَ غَضَا
 نَعُ مِنْهُ الْيَدَيْنِ بِالْأُمْسِ نَفَضَا
 أَعَصُرُ بِالسَّرَاجِ وَالزَّيْتُ وَضَا
 حَسَنَتْ صِنَعَةٌ وَطَوَلًا وَعَرْضَا
 لَوْ أَصَابَتْ مِنْ قِدْرَةِ اللَّهِ نَبَضَا
 عَزَمَاتٌ مِنْ عَزْمَةِ الْجَنِّ أَمْضَى
 وَبَنَى الْبَعْضُ أَجْنَبُ يَتَرْضَى
 مَسْكٌ تُرِيًّا وَبِالْيَوَاقِيتِ قَضَا
 صُرِفَتْ فِي الْحَظُوطِ رَفْعًا وَخَفَضَا
 سِيسَ إِلَى أَنْ تَعَاطَى النَّحْسَ مُحَضَا
 كَانَ إِتْقَانُهُ عَلَى الْقُومِ فَرْضَا
 فَسَكَبْتُ الدُّمُوعَ وَالْحَقُّ يُقْضَى
 مَنْ يَصُنُّ مَجْدَ قَوْمِهِ صَانَ عَرْضَا
 كَانَ حَتَّى عَلَى الْفَرَاعِينَ غُمَضَا
 يَا سَمَاءَ الْجَلَالِ لَا صِرْتَ أَرْضَا
 وَتَوَلَّتْ عِزَائِمُ الْعِلْمِ مَرْضَى
 مِنْ نَظَامِ النِّعَمِ أَصْبَحَ فُضَا
 يُرَكِّضُ الْمَالِكِينَ كَالْخَيْلِ رَكْضَا
 وَجَلَا لِلْفَخَّارِ فِي السَّلْمِ عَرْضَا
 حَكَمْتَ فِيهِ شَاطِئِينَ وَعَرْضَا
 فِي ثَرَاهَا وَأَرْسَلَ الرَّأْسَ خَفَضَا

يُعْرَضُ المالكون أسرى عليها
 ما لها أصبحت بغير مجير
 هي في الأسر بين صخر وبحر
 أين هوروس بين سيف ونطح
 ليت شعري قضى شهيد غرام
 ربّ ضرب من سوط فرعون مَض
 قتلوه فهل لذاك حديث
 في قيود الهوان عانين جَرَضِي
 تشكي من نوائب الدهر عَضَا
 ملكة في السجون بين حَضَوَضِي
 أم هذا في شرعهم كان يُقَضِي
 أم رماه الوُشاةُ حَقْدًا وبُغَضَا
 دون سيف من اللّواحيظ يُنَضِي
 أين راوي الحديث ثَرًا وقَرَضَا

يا إمام الشعوب بالأمس واليَوْم
 مصر بالنازلين من ساح مَعْن
 كن ظهيراً لأهلها ونصيراً
 قل لقوم على الولايات أيقا
 شيمّة النيل أن يفي وعجب
 حاشه الماء فهو صيد كريم
 شيد والمال والعلوم قليل
 م ستعطى من الشاء فترضى
 وحى الجود حاتم الجود أفضى
 وابذل النصح بعد ذلك محضاً
 ظ إذا ذقت البرية غمضاً
 أخرجوه فضيعة العهد نقضاً
 ليت بالنيل يوم يسقط غيضاً
 أنقذوه بالمال والعلم نقضاً

هـ - من بحر السريع :

١ - قصيدة «عودة» للحساني حسن عبد الله :

وقع خطي تمهلي يا خطي
 زهدت في الناس وهذا أنا
 وجري أن تقفي عندي
 تُزهدني الوحشة في زهدي

كأنسي في لهفتي عاشق	يرقبُ خلاً صادق الوعد
عفتُ سلاماً هامداً في دمي	عفتُ سكون النار في الزند
سئمتني معتزلاً طيباً	أقيح بها من طيبة تُردي
فإن خيراً مطبقاً نغره	شر من الشر الذي يُيدي
فاطرق عليّ الباب يا عابراً	بالباب إني هاهنا وحدي
قد شأهت الجدران في ناظري	كشوهة الإغفال في الصدد
الصمت من حولي وفي باطني	صمت دفين قرّ في لحد
حننت للأفق فسيح المدى	أيتها الأحجار فارتدي
واطرق عليّ الباب يا صاحبي	إني ملايك أخاود
أولا، فإني هاجر محسبي	ولو إلى النكران والكيد

٢ - من قصيدة «الله والشاعر» لعلّي محمود طه :

لا تفزعني يا أرض لا تفريقي	من شبح تحت الدجى عابر
حنانك الآن فلا تُنكري	سيلكه في ليلك العابس
ولا تُضليّه ولا تنفيري	من ذلك المستصرخ البائس
	* * *
مدّي لعينه الرّحاب الفساح	ورقري الأضواء في جفنه
وأمسكي يا أرض عصف الرياح	والرّاعد المنصبّ في أذنه
	* * *
أُسمعين الآن في صوته	تهدّج الأثبات من قلبه؟
وتقراين الآن في صمته	تمرّد الروح على ربّه؟
	* * *
في وقفة الذاهل ألقى عصاه	مولىّ الجبهة شطر الفضاء

كَأَنَّمَا يَرْقَى الدَّجَى نَاطِرَاهُ	لَيْسَتْ فَا مَا وَرَاءَ السَّمَاءِ
*	*
يَسْقُطُ ضَوْءُ الْبَرْقِ فِي لَحْهِ	عَلَى جَبِينِ بَارِدٍ شَاحِبِ
وَيَسْتَيْسِرُ الْبَرْدُ فِي لَفْجِهِ	نَارًا تَلْطَأُ مِنْ فَمِ نَاصِبِ
*	*
أَنْتَ لَهُ يَا أَرْضُ أُمُّ رِءُومٍ	فَأَشْهَدِي الْكَوْنَ عَلَى شِقْوَتِهِ
وَرَدَّدِي شَكْوَاهُ بَيْنَ النُّجُومِ	فَهُوَ ابْنُكَ الْإِنْسَانُ فِي حَيْرَتِهِ
*	*
مَا هُوَ إِلَّا صَوْتُكَ الْمَرْسَلُ	وَرُوحُكَ الْمُسْتَعْرِضُ الْمَرْهُقُ
قَدْ آدَهُ الدَّهْرُ بِمَا يَحْمِلُ	فَجَاءَ عَنْ آلاَمِهِ يَنْطِقُ
*	*
طَغَى الْأَسَى الدَّأَوِي عَلَى صَوْتِهِ	يَا لَلْصَّدى مِنْ قَلْبِهِ النَّاطِقِ
مَضَى يَبِثُّ الدَّهْرَ فِي خَفَقِهِ	شَكَايَةَ الْخَلْقِ إِلَى الْخَالِقِ
*	*
لَا تَعُدَّنِي يَا رَبُّ فِي مُحْتَتِي	مَا أَنَا إِلَّا آدَمِيٌّ شَقِي
طَرَدْتَنِي بِالْأَمْسِ مِنْ جَنَّتِي	فَاغْفِرْ لِهَذَا الْغَاضِبِ الْمُحْنَقِ
*	*
حَنَانُكَ اللَّهُمَّ لَا تَغْضَبِ	أَنْتَ الْجَمِيلُ الصَّفْحُ جُمُ الْخَنَانِ
مَا كُنْتُ فِي شَكْوَايَ بِالْمُذْنِبِ	وَمَنْكَ يَا رَبُّ أَخَذْتُ الْأَمَانَ
*	*
مَا أَنَا بِالزَّارِي وَلَا الْحَاقِدِ	لَكِنِّي الشَّاكِي شَقَاءَ الْبَشَرِ
أَفْنَيْتُ عَمْرِي فِي الْأَسَى الْخَالِدِ	فَجِئْتُ أَسْتَوْحِيكَ لَطْفَ الْقَدَرِ
*	*

تَمَرَدْتُ رُوحِي عَلَى هَيْكَلِي وَهَيْكَلُ الْجَسَمِ كَمَا تَعَلَّمُ
ذَاكَ الضَّعِيفُ الرَّأْيَ لَمْ يَفْعَلْ إِلَّا بِمَا يُوَحِّي إِلَيْهِ الدَّمُّ

* * *

يَعْرِقُ حَدَّ السَّيْفِ مِنْ لَحْمِهِ وَيَحْطُمُ الصَّفْوَانُ بِنِائِنَهُ
وَيَنْخَرُ الْجُرْثُومُ فِي عَظْمِهِ وَمَنْهُ يُنْمِي الْقَبْرِ دِيدَانَهُ

* * *

مَا هُوَ إِلَّا كَوْمَةٌ مِنْ هَبَاءٍ تَحْقُقُهُ اللَّمَسَةُ مِنْ غَضَبِكَ
فَكَيْفَ يَنْشِي الرُّوحَ عَمَّا تَشَاءُ وَكَيْفَ يَقْوَى وَهْيَ مِنْ قُدْرَتِكَ

* * *

رُوحُكَ فِي رُوحِي تَبْتُ الْحَيَاةَ نَزَلْتُ دُنْيَايَ عَلَى فَجْرِهَا
فَإِنْ جَفَاها ذاتِ يَوْمٍ سَنَاهُ لَأَذْتُ بَلِيلَ الْمَوْتِ فِي قَبْرِهَا

* * *

وَمِثْلَها قَدَّرْتُ صَوْرَتَها فَرُوحُكَ الصَّوْتُ وَرُوحِي الصَّدَى
طَبِيعَةٌ فِي الْخُلُقِ رَكْبَتَها وَمَعَا أَرَى لِي فِي بَنَاهَا يَدَا

و- من بحر المنسرح :

١ - قصيدة « حلم ليلة » لعلّي محمود طه :

إِذَا ارْتَقَى الْبَدْرُ صَفْحَةَ النَّهْرِ
وَضَمَّنَا فِيهِ زَوْرُقٌ يَجْرِي
وَدَاعَبَتْ نَسْمَةً مِنَ الْعَطْرِ
عَلَى مُحْيَاكَ خُصْلَةَ الشَّعْرِ
حَسَوْتُهَا قَبْلَةَ مَنْ الْجَمْرِ
جَنَّ جُنُونِي لَهَا وَمَا أُدْرِي

وَحِينَ يَأْتِي الرَّبِيعُ ، أَيُّ هَوًى
 أَيُّ دَمٍ أَخْضَرَ وَأَيُّ نَدَى
 أَيُّ نَبِيذٍ كَأَنَّهُ نَسَمٌ
 الشُّكْرُ وَالصَّحْوُ فِي يَدَيْهِ فَلَا
 أَيُّ حَكَايَا الرَّبِيعِ أَشْرَحُهَا
 وَكَيْفَ يَخْفَى وَإِنَّ أَصْبَعَهُ
 وَهَلْ يَطِيقُ الشَّدَى زَجَاجَتَنَا
 وَالْحُبُّ مَهْمَا أَسَرَ صَاحِبُهُ
 مِنْ أَيَّهَا خُضْرَةٌ بَدَأَتْ أَرَى
 عَيْنَاكَ أَمْ حَقْلُنَا يُخَايِلُنِي
 عَيْنَاكَ أَمْ حَقْلُنَا أَكَادُ أَرَى
 أَحْسُ بِالْخِصْبِ هَهُنَا وَهَهُنَا
 عَيْنَاكَ يَا فَتْنَتِي أَرَى بِهِمَا
 إِنِّي بَدَأْتُ الطَّرِيقَ خَضْرَتُهُ
 وَسَوْفَ أَنْهِيهِ ، سَرْتُ فِي رَغْدٍ
 أَنَا الَّذِي أَمْنُهُ تَعَرُّبُهُ
 أَصَاحِبُ الشَّمْسِ نَحْوَ مَغْرِبِهَا
 إِلَى زَمَانٍ يَكَادُ يَسْأَلُنَا
 قَدْ وَافَقْتُ طَبْعَنَا طَبِيعَتُهُ
 تَمُوزُ يَا مَوْسَمَ انْتِفَاضَتِنَا
 نَصِيرُ فِي رَكْبِهِ جَابِرَةٌ
 تَمُوزُ فِي صَدْرِ كُلِّ مُنْطَلِقٍ
 فِي فَجْرِ عَشْرِينِهِ وَثَالِثِهِ

يَلْمَسُ أَعْمَاقَنَا بِأَيْدِيهِ
 صَافِيهِ فِي الْوَرْدِ صَارَ قَانِيهِ
 فِي الْبَحْرِ مَزْرُوعَةٌ دَوَالِيهِ
 مَفَرٌّ لِلنَّاسِ مِنْ تَسَاقِيهِ
 وَمَا الَّذِي يَا رَبِيعُ أَخْفِيهِ
 لَتَلْمَسُ الْمُخْتَفِي فِتْبِيدِهِ
 أَمْ يَشْتَكِي لِلصَّبَا فُتْفُشِيهِ
 مَصِيرُهُ شَاعِرٌ يَغْنِيهِ
 هَذَا الطَّرِيقُ الَّذِي أَغَادِيهِ
 فَيَرُوزُهُ وَالنَّدَى لَأَلِيهِ
 مَا يَزْدَهِي فِيهِمَا ازْدَهَى فِيهِ
 وَالرَّمْشُ طَيْرٌ لَهُ خَوَافِيهِ
 مَخَاطِرَ الْعُمَقِ حِينَ أَنْوِيهِ
 يَا لَيْتَ شِعْرِي فَكَيْفَ أَنْهِيهِ
 مِنْ ظَلِّهِ أَمْ ضَلَلْتُ فِي تَبِهِ
 وَقُرْبُهُ لِلرَّضَى تَقَاصِيهِ
 وَأَتْرَكَ الْيَوْمَ نَحْوَ تَالِيهِ
 عَنِ الَّذِي نَشْتَهِي لِيُعْطِيهِ
 كَأَنَّ مَا نَبْتَغِيهِ يَبْغِيهِ
 نَشْرُبُ مِنْ شَمْسِهِ وَنَسْقِيهِ
 مَا الطُّودُ؟ مَا الْبَحْرُ؟ مَا جَوَارِيهِ
 مَنَا فَوَإِدُ دَعَاهِ دَاعِيهِ
 قُمْنَا إِلَى خَيْلِنَا نُزَجِّجِيهِ

تَشَمَّمَ الحَيْلُ عَزَمَنَا وَبَكَى
 حَتَّى أَرَى بِلَدَةً صَنَعَتْ لَهَا
 سَمَتٌ لَتَلْقَى دَمَشَقَ فِي كَنَفِ
 دَمَشَقُ يَا نَشْوَةَ الْبُطُولَةِ يَا
 يَا وَرْدَةَ عَطْرُهَا لِصَاحِبِهَا
 يَا أختَ تَمُوزَ يَا حَبِيبَتَهُ
 تَمُوزَ فِي الْعَيْنِ لَا نُضِيعُ عَنْهُ
 نَصِيحُ فِي بَدءِ كُلِّ مَلْحَمَةٍ

حَمَاسَةً وَاسْتَفَاقَ غَافِيَهُ
 عَمَرِي قَصِيدًا سَمَتْ مَعَانِيَهُ
 مِنْ حِضْنِ قَسِيونَ جَلَّ بَانِيَهُ
 مَعْنَى أَعَانِي وَلَا أَحَاكِيَهُ
 وَشَوْكُهَا لِلدَّخِيلِ يُدْمِيهِ
 يَا مُلْتَقَى نَيْلِهِ وَعَاصِيَهُ
 نَغْدُوهُ مِنْ عُمُرِنَا وَنُؤْوِيَهُ
 لَمْ يَنْسَ تَمُوزَةَ مُغْنِيَتِهِ

ز - من بحر المديد :

١ - قصيدة عمر بن أبي ربيعة :

أَيُّهَا الْقَائِلُ غَيْرَ الصَّوَابِ
 وَاجْتَنِبْنِي وَاعْلَمْ أَنَّ سَوْفَ تُعْصَى
 إِنَّ ثَقُلَ نَصْحًا فَعَنْ ظَهْرٍ غِشٍّ
 لَيْسَ بِي عَيٍّ بِمَا قُلْتَ إِنِّي
 إِنَّمَا قَرَّةٌ عَيْنِي هَوَاهَا
 لَا تَلْمَنِي فِي الرَّبَابِ وَأَمْسَتْ
 هِيَ وَاللَّهُ الَّذِي هُوَ رَبِّي
 أَكْرَمُ الْأَحْيَاءِ طُرًّا عَلَيْنَا
 لَقَيْتُنَا فِي الطَّوَافِ وَصَدَّتْ
 عَابَتْنِي سَاعَةً وَهِيَ تَبْكِي
 وَكَفَانِي مِذْرَهًا لِحُصُومِ

أَمْسَكَ النَّصْحَ وَأَقْلِلْ عِتَابِي
 وَخَيْرٌ لَكَ بَعْضُ اجْتِنَابِي
 دَائِمِ الْغَمْرِ بَعِيدِ الذَّهَابِ
 عَالِمٌ أَفْقَهُ رَجَعَ الْجَوَابِ
 فَدَعَ اللَّوْمَ وَكَلَنِي لِمَا بِي
 عَدَلْتُ لِلنَّفْسِ بَرْدَ الشَّرَابِ
 صَادِقًا أَحْلَفُ غَيْرَ الْكَذَابِ
 عِنْدَ قَرَبٍ مِنْهُمْ وَاعْتَزَابِ
 إِذْ رَأَتْ هَجْرِي لَهَا وَاجْتِنَابِي
 ثُمَّ عَزَّتْ خَلَّتِي فِي الْخِطَابِ
 لِسَوَاهَا عِنْدَ حَدِّ تَبَابِي

٢ - قصيدة عمر بن أبي ربيعة :

شاق قلبي منزلٌ دثرًا
شَمْلًا تَذِرِي إِذَا لَبِثَ
لَلَّتِي قَالَتْ لَجَارَتِهَا
فِيمَ أَمْسَى لَا يَكْلُمُنَا
أَبِيهِ عُتْبَى فَأَعْتَبَهُ؟
أَمْ لِقَوْلٍ قَالَهُ كَاشِحٌ
لَوْ عَلِمْنَا مَا يُسِرُّ بِهِ
وَأَرَى شَوْقِي سَيَقْتُلُنِي
إِنَّ نَوْمِي مَا يُلَاثِمُنِي
فَأَجَابْتُ فِي مُلَاطَفَةٍ
إِنِّي إِنْ لَمْ أَمُتْ عَجَلًا
فَإِذَا مَا رَاحَ فَاسْتَلَمِي
وَأَشْفِي الْبَرْدَ عَنْكَ لَهْ
فَأَرْتَنِي مُسْفِرًا حَسَنًا
وَشَتِيتِ النَّبْتَ مُتَسَقًّا
لِشَقَائِي قَادَنِي بَصْرِي
ثُمَّ قَالَتْ لِلَّتِي مَعَهَا
خَالِسِيهِ أَخْتُ فِي خَفَرٍ
إِنَّهُ يَا أَخْتُ يَضْرُمُنَا
قَلْتُ قَدْ أُعْطِيتِ مَنْزِلَةً
فَأَنِيلِي عَاشِقًا دَنَفًا

حَالَفَ الْأَرْوَاحَ وَالْمَطَرَا
عَاصِفًا أَذْيَالَهَا الشَّجَرَا
وَيَحْ قَلْبِي مَا دَهَى عُمَرَا
وَإِذَا نَاطَقْتُهُ بَسْرَا
أَمْ بِهِ صَبْرٌ فَقَدْ هَجَرَا
كَأَذْبٍ يَا لَيْتَهُ قُبْرَا
مَا طَعِمْنَا الْبَارِدَ الْخَصِرَا
وَحَبِيبُ النَّفْسِ إِنْ هَجَرَا
أَجَلُهُ يَا أَخْتُ إِنْ ذَكَرَا
أَسْرَعْتُ فِيهِ لَهَا الْحَوْرَا
أَرْتَجِي إِنْ رَاحَ أَوْ بَكَرَا
إِنْ دَنَا فِي طَوْفِهِ الْحَجَرَا
كِي تَشْوِقِيهِ إِذَا نَظَرَا
خَلَّتْهُ إِذْ أَسْفَرْتُ قَمَرَا
طَيِّبًا أَنِيَابَهُ خَصِرَا
وَلَحِينٍ وَافِقَ الْقَلْبَدَرَا
لَا تُدِيمِي نَحْوَهُ النَّظَرَا
فَوَعِيتُ الْقَوْلَ إِذْ وَقَرَا
إِنْ قَضَى مِنْ حَاجَةٍ وَطَرَا
مَا أَرَى عِنْدِي لَهَا خَطَرَا
ثُمَّ أَخْرَزَى اللَّهُ مَنْ كَفَرَا

جـ- من بحر المجتث :

قصيدة «مات يوماً» لمحمد أحمد العزب :

أبسي وأمِّي تُرَابَا	في قرיתי حيثُ يغفو
على ثراها سحابَا	وحيثُ ينهلُ حبِّي
على الدُّروبِ قَبَابَا	فرشتُ أهْدَابَ عيني
دجى وطينًا وغابَا	أجتاحها ملء شوقي
على يدي أَسْرَابَا	وذكرياتٍ تلوَّتْ
يدقُّ بابًا فبابَا	وألفُ أميس غريبٍ
ورعشةً واغترابَا	ليحصدَ الليلَ شكوى

* * *

ـلوجُ كلِّ الفُصولِ	في قرיתי حيثُ تبكي الثُّ
تموتُ قبلَ الوصولِ	وحيثُ تحيا جـوعُ
ـياعِ كلِّ الطلولِ	وحيثُ تروي حكايا الضُّ
على حياءِ كسولِ	رأيتُهُ كان يمشي
جنائزِيّ مَلولِ	عيناهُ عمقُ مساءٍ
إلى سحابٍ هطولِ	ينداحُ شوقًا حزينًا
يرتاحُ عبرَ الحقولِ	فالجذبُ منذُ زمانٍ

* * *

مِنَ الظُّلالِ النَّحِيلَة	الدَّربُ عريان حتى
على الشِّفاهِ الجميلة	من وشوشاتِ الأغاني
فَرَاشَة في الخميْلَة	من كلِّ طفلٍ يُناغي
مَن يُعطني منديلَة	فالعامُ عامُ بكاءٍ
مِنَ الحياةِ القَتيلَة	وأطرقَ الشَّيْخُ ظِلًّا
ونصفَ رؤيا ثقيْلَة	ومالَ نصفَ جدارٍ

وقال: هذا زمانُ الـ

سوداع، حيُّوا أفولهُ

ويومَهَا قالَ شيئَا
عن قِصَّةِ الخَلْقِ بدءًا
وكانَ يحملُ رِغَمَ الظِّلِّ
سألتُهُ: ما تُعاني
الماءُ يَنْصبُ سَيْلاً
والأَرْضُ تبكي صَدَاهَا
جَلَّ الذي يتولى التَّـ

وقلْتُ شيئَا كَثِيراً
وملَّتْني ومصيّراً
سلامٍ عقلاً كَيِّراً
أجاب: كَوْنًا ضَريراً
في البحرِ سَيْلاً غَزيراً
حرائقُها وهَجيراً
سجَّويعَ والتَّبْذيراً

وملءَ عَيْنِيهِ غَامَتٌ
سبعونَ عامًا تراءتُ
لو كانَ سَرَوًا عَقِيمًا
لو كانَ غَنَوَةً راعٍ
لو كانَ ريشَ جَنَاحٍ
لو كانَ طِينًا لَهَزَ الـ
لكنَّـهُ آدميٌّ

سحابَةٌ من دموعٍ
لَهُ وراءَ الرُّبُوعِ
لِعاشٍ زهوَ الفُرُوعِ
لنَـامٍ بينَ الضُّلُوعِ
لطارَ وسَّعَ النُّزُوعِ
لحياةٍ خَلَفَ الجُذُوعِ
يقتاتُ حزنَ الرُّجُوعِ

ويومَهَا - وافترقنَا -
ومرَّ عامٌ وجاشتُ
ظمِئتُ للنَّاسِ كَوَمًا
لِلأَمْسِيَّاتِ الحَزَانِي
لِكُلِّ حيٍّ يَـرُودُ الـ
ورحَّتْ أسألُ قَـوَمًا
فتمتموا: «ماتَ يَوْمًا»

أحسستُ جُرْحًا مُدَمَّى
نَفْسي عَتَابًا وَلَوَمًا
هناكَ يَزْحَمُ كَوَمًا
تنهارُ كذْحًا وصَوَمًا
سُـجُودُ أَبْـكَمٍ أَعْمَى
عنهُ أنْـشِدُ قَـوَمًا
فقلْتُ: ما عاشَ يَوْمًا

ملحق ٣

تدريبات على الأبحر ذات لوحدة المفردة

١ - هذه الأبيات من بحر «الوافر» اختبر ذلك بتقطيع كل بيت منها :

شباب النيل إنَّ لكم لصوًّا	ملبي حين يرفع مستجابا
فهبوا العرش بالدعوات حتى	يخفف عن كناتيه العذابا
أمن حرب البسوس إلى غلاء	يكاد يعيدها سبعا صعبا
له في القوم يوسف يتقيها	ويحسن حسبة ويرى صوابا
عبادك رب قد جاعوا بمصر	أنسلا سقت فيهم أم سرايبا
حنائك واهد للحسنى تجارا	بها ملكوا المرافق والرقابا
ورقق للفقير بها قلوبا	محجرة وأكبادا صلابا
أمن أكل اليتيم له عقاب	ومن أكل الفقير له عقابا
أصيب من التجار بكل ضار	أشد من الزمان عليه نابا
يكاد إذا غذاه أو كساه	ينازعه الحشاشة والإهابا
وتسمع رحمة في كل نناد	ولست تحس للبر انتدابا
أكل في كساب الله إلا	زكاة المال ليست فيه بابا؟

٢ - هذه الأبيات كسابقتها من بحر «الوافر» دلل على ذلك بتقطيعها عروضياً :

فرب صغير قوم علموه	سأ وحمى المسومة العربا
وكان لقومه نفعاً وفخرا	ولو تركوه كان أذى وعابا
فعلم ما استطعت لعل جيلا	سيأتي يحدث العجب العجبا
ولا ترهق شاب الحي بأسا	فإن اليأس يخترم الشبابا

٣- هذه الأبيات من مجزوء «الرمل» قطع كل بيت منها وزنه عروضيًا :

أين أنتم من جددود خلدوا هذا الترابا
قلندوه الأثر المعجز والفن العجاابا
وكسوه أبد الدهر من الفخر ثيابا
أتقنوا الصنعة حتى أخذوا الخلد اغتصابا
إن للمتقن عند الله والناس ثوابا
أتقنوا يحبيكم الله ويرفعكم جنابا
أرضيتم أن تــــرى مصر من الفن الخرابا
بعدما كانت سماء للصناعات وغابا

٤- هذه الأبيات من مجزوء «الكامل» المرفل ، اختبر ذلك في كل بيت منها :

خذ بالكتاب وبالحديث وسيرة السلف الثقات
وارجع إلى سنن الخليفة واتبع نظم الحيااة
هذا رسول الله لم ينقص حقوق المؤمنات
العلم كان شريعة لنسائه المتفقهات
رضن التجارة والسياسة والشئون الأخريات
ولقد علت نباته لجج العلوم الزاخرات
كانت سكينه تملأ الدنيا وتهزأ بالرواة
روت الحديث ونشرت آي الكتاب البينات
وحضارة الإسلام تنطق عن مكان المسلمات

٥- حاول أن تعرف بحر هذه الأبيات ، وقطع كلا منها :

يا فتية النيل السعيد خذوا المدى واستأنفوا نفس الجهاد مديدا
وتنكبوا العدوان واجتنبوا الأذى وقفوا بمصر الموقف المحمودا
الأرض أليق منزلا بجماعة ييغون أسباب السماء قعودا

أنتم غدا أهل الأمور، وإنما
فابنوا على أسس الزمان وروحه
الهدم أجمل من بناية مصلح
وجه الكنانة ليس يغضب ربكم
ولوا إليه في الدروس وجوهكم
إن الذي قسم البلاد حباكم
قد كان - والدنيا لحدود كلها -

كنا عليكم في الأمور وفودا
ركن الحضارة بأذخا وشديدا
يبني على الأسس العتاق جديدا
أن تجعلوه كوجهه معبودا
وإذا فرغتم واعبدوه هجودا
بلدا كأوطان النجوم مجيدا
للعبقرية والفنون مهودا

٦ - قال شوقي في قصيدة «انتحار الطلبة» هذه الأبيات، حاول أن تعرف بحرها
وتدرب على تقطيعها :

لامه الناس وما أظلمهم
ولقد أبلاك عذرا حسنا
قال ناس : صرعة من قدر
ويقول الطب : بل من جنّة
ويقولون : جفاء راعه
وامتحان صعبتّه وطأة
لا أرى إلا نظاما فاسدا
من ضحاياه وما أكثرها
ما رأى في العيش شيئا سره
نزل العيش فلم ينزل سوى
ونهار ليس فيه غبطة
ودروس لم يذلل قطفها
ولقد تنهكه نهك الضني
ويلاقي نصبا مما انطوى

وقليل من تفاضى أو عذر
مرتدي الأكفان ملقى في الحفر
وقديم ظلم الناس القدر
ورأيت العقل في الناس ندر
من أب أغلظ قلبا من حجر
شدها في العلم أستاذ نكر
فكك العلم وأودى بالأسر
ذلك الكاره في غض العمر
وأخف العيش ما ساء وسر
شعبة الهم ويبداء الفكر
وليال ليس فيهن سمر
عالم إن نطق المدرس سحر
ضرة منظرها سقم وضر
في بني العلات من ضغن وشر

إخوة ما جمعهم رحم
لم يرفرف ملك الحب على
خلق الله من الحب السورى
بعضهم يمشون للبعض الخمر
أبويهم أو يبارك في الثمر
وبنى الملك عليه وعمر

٧- هذا النشيد من شعر شوقي، وهو من بحر المتدارك، تدرب على تقطيع أبياته :

اليوم نسود بوادينا
ويشيد العز بأيدينا
ونعيد محاسن ماضينا
وطن نفديه ويفدينا

* * *

وطن بالحق نؤيده
ونحسنه ونزينه
وبعين الله نشيده
بمآثرنا ومساعينا

* * *

سر التاريخ وعصره
وحنان الخلد وكوثره
وسرير الدهر ومنبره
وكفى الأباء رباحينا

* * *

نتخذ الشمس له تاجا
وسماء السؤدد أبراجا
وضحاها عرشا وهاجا
وكذلك كان أوالينا

* * *

العصر يسراكم والأمم
أبني الأوطان ألا همم
والكرنك يلحظ والهرم
كبناء الأول بينينا

* * *

سعيًا أبدا سعيًا سعيًا
ولنجعل مصر هي الدنيا
لأثيل المجد وللعليا
ولنجعل مصر هي الدنيا

* * *

٨ - اكتب كل بيت من الآيات الآتية كتابة عروضية وقطعه وانسبه إلى بحرهِ :

- أ) لا يقولن امرؤ أصلي فما
ب) ملك من الأخلاق كان بناؤه
ج) أرى مصر، يلهو بحد السلاح
وراح بغير مجال العقول
وما القتل تحيا عليه البلاد
ولا الحكم أن تنقضي دولته
ولكن على الجيش تقوى البلاد
فأين النبوغ وأين العلوم؟
وأين من الخلق حظ البلاد
وأين من الربح قسط الرجال
وأين المعلم؟ ما خطبه؟
لقد عبث بالنياق الحداة
د) وليس الخلد مرتبة تلقى
ولكن منتهى همم كبار
وسر العبقرية حين يسري
هـ) زمان الفرد يا فرعون ولى
وأصبحت الرعاة بكل أرض
و) وللاوطان في دم كل حر
ز) وما في سطوة الأرباب عيب
ح) فموتي في الوغى أربي لأني
ط) تصفوا الحياة لجاهل أو غافل
- أصله مسك وأصل الناس طين
من نحت أولكم ومن صوانه
ويلعب بالنار ولدانها
يحيل السياسة غلمانها
ولا همة القول عمراها
وتقبل أخرى وأعوانها
وبالعلم تشتد أركانها
وأين الفنون وإتقانها؟
إذا قتل الشيب شبانها؟
إذا كان في الخلق خسرتها؟
وأين المدارس؟ ما شأنها؟
ونام عن الإبل رعيانها
وتؤخذ من شفاه الجاهلينا
إذا ذهبت مصادرها بقينا
فيتنظم الصنائع والفنوننا
ودالت دولة المتجبرينا
على حكم الرعية نازلينا
يبد سلفت ودين مستحق
ولا في ذلة العبدان عار
رأيت العيش في أرب النفوس
عما مضى فيها وما يتوقع

٩ - هل هذه الآيات من بحر الرجز أو الكامل أو الرمل؟ دلل على ما تقول

بتقطيعها :

يا شباب الغد ، وابنائِ الفدا	لكم ، أكرم وأعزز بالفداء
هل يمد الله لي العيش عسى	أن أراكم في الفريق السعداء
وأرى تاجكم فوق السها	وأرى عرشكم فوق ذكاء
من رآكم قال مصر استرجعت	عزها في عهد خوفو ومناء
أمة للخلد ما تبني ، إذا	ما بنى الناس جميعا للعفاء
تعصم الأجسام من عادي البلى	وتقي الآثار من عادي الفناء
إن أسأنا لكم أو لم نسئ	نحن هلكى فلكم طول البقاء
إنما مصر إليكم وبكم	وحقوق البر أولى بالقضاء
عصركم حـرر ومستقبلكم	في يمين الله خير الأمناء
لا تقولوا : حطنا الدهر فما	هو إلا من خيال الشعراء
هل علمتم أمة في جهلها	ظهرت في المجد حسناء الرواء
باطن الأمة من ظاهرها	إنما السائل من لون الإناء
فخذوا العلم على أعلامه	واطلبوا الحكمة عند الحكماء
واقراءوا تاريخكم واحتفظوا	بفصيح جءاءكم من فصحاء
أنزل الله على ألسنهم	وحيه في أعصر الوحي الوضاء
واحكموا الدنيا بسلطان فما	خلقت نضرتها للضعفاء
واطلبوا المجد على الأرض فإن	هي ضاقت فاطلبوه في السماء

١٠ - هذه الآيات من بحر المتقارب . هل تستطيع أن تثبت ذلك؟

لكل زمان مضى آية	وآية هذا الزمان الصحف
لسان البلاد ونبض العباد	وكهف الحقوق وحرب الجنف
تسير مسير الضحى في البلاد	إذا العلم مزق فيها السدف
وتشبي تعلم في أمة	كثيرة من لا يخط الألف

١١ - من أي صور «الكامل» هذه الأبيات؟ اثبت ما تقول بالتقطيع العروضي :

قم للمعلم وفه التبجيلا	كاد المعلم أن يكون رسولا
أعلمت أشرف أو أجل من الذي	يبنى وينشئ أنفسا وعقولا
سبحانك اللهم خير معلم	علمت بالقلم القرون الأولى
أخرجت هذا العقل من ظلماته	وهديته النور المين سبيلا
وطبعته بين المعلم تارة	صدئ الحديد وتارة مصقولا
أرسلت بالتوراة موسى مرشدا	وابن البتول فعلم الإنجيلا
وفجرت ينبوع البيان محمدا	فسقى الحديث وناول التنزيلا

١٢ - الضميران «هو» و«هي» إذا سبقا بالواو أو الفاء جاز فيها إسكان الهاء، اضبط الهاء في كل من «هو» و«هي» في الأبيات الآتية بحسب ما يقتضيه الوزن مبينا بحر كل منها :

أ (مضى الدهر وهي وراء الدموع	قيام بملك الصحارى وقعود
ب) نظمت أسامي الرسل فهي صحيفة	في اللوح واسم محمد طغراء
ج) الذكر آية ربك الكبرى التي	فيها لباغي المعجزات غناء
نسخت به التوراة وهي مضيئة	وتخلف الإنجيل وهو ذكاء
د) بك يابن عبد الله قامت سمحة	بالحق من ملل الهدى غراء
بنيت على التوحيد وهي حقيقة	نادى بها سقراط والقدماء
هـ) يا من له عز الشفاعة وحده	وهو المنزه ما له شفعاء
و) ومن المروءة وهي حائط ديننا	أن نذكر الإصلاح والإحسانا
ز) فيا ويجهم هل أحسوا الحياة	لقد لعبوا وهي لم تلعب

١٣ - كيف تنطق الهمزة في الكلمات التي تحتها خط بحسب ما يقتضيه الوزن؟

أ) وإذا ملكت النفس قمت ببرها	ولو أن ما ملكت يدك الشاء
ب) فلو أن إنسانا تحير ملة	ما اختار إلا دينك الفقراء
ج) ولو أني دعيت لكنت ديني	عليه أقابل الحتم المجايا

د (كثر علي دار السعادة زمرة
يتزوجون على نساء تحتهم
شاطرنهم نعم الصبا وسقينهم
والوالدات بنهم وبناتهم
الصابرات لضرة ومضرة
من مصر أهل مزارع ويسار
لا صاحبات بغي ولا بشار
دهرا بكأس للسرور عقار
الحائطات العرض بالأسوار
المحييات الليل بالأذكار

١٤ - ضمير الجمع المذكور تسكن ميمه أو تحرك بالإشباع ، حدد أحد الاستعمالين في
الآيات الآتية ، مع التقطيع والوزن وبيان البحر:

أ (وعلى الشباب بكل أرض مصرع
خرجوا إلى الأوطان من أرواحهم
ب) وأرى بناء المجد يثلج مجدهم
ج) هم حلوا من الشرف المعلى
د (هم أدركوا عز النبوة وانتهت
هـ) والرسول دون العرش لم يؤذن لهم
و (أدري رسول الله أن نفوسهم
متفككون فما تضم نفوسهم
رقدوا وغرهم نعيم باطل
ز (وليس بعامر بنيان قوم
ح) إن الذين أسست جراحك حرهم
هتكوا بأيديهم ملاءة فخرهم
ط) ربوا على الإنصاف فتيان الحمى
لهم ، وهلك تحت كل سماء
كرم يليق بهم ومحض سخاء
ما خلفوا من طالح وغشاء
ومن كرم العشيرة حيث شاءوا
فيها إليك العزة القعساء
حاشا لغيرك موعده ولقاء
ركبت هواها والقلوب هواء
ثقة ولا جمع القلوب صفاء
ونعيم قوم في القيود بلاء
إذا أخلاقهم أمست خرابا
قتلتك سلمهم بغير جراح
موشية بمواهب الفتاح
تجدوهم كهف الحقوق كهولا

١٥ - كيف احتاج الوزن إلى صرف الكلمات التي تحتها خط :

١) إن الذي ملأ اللغات محاسنا جعل الجمال وسره في الضماد

- (٢) ممن حملن وهن عواقـد
 (٣) خير الأبوة حازهم لك آدم
 (٤) أودى معاوية به
 (٥) رضي المهيمن والمسيح وأحمد
 (٦) أنت القيامة في ولاية يوسف
 (٧) واليوم يهتف بالصلب عصائب
 (٨) ياليت شعري في البروج حمام
 نيرون لو أدركت عهد كرومر
 (٩) وقرى ضرين على المدائن هالة
ومزارع للناظرين روائع
 حبك النطاق فشب غير مهبل
 دون الأنعام وأحرزت حواء
 وبعثته قبل النشور
 عن جيشك الفادي وعن أبطاله
 واليوم باسمك مرتين تقام
 هم لآله وروحه ظلام
 أم في البروج منية وحمام
 لعرفت كيف تنفذ الأحكام
ومدائن حلين أيجاد القرى
 لبس الفضاء بها طرازا أخضرا

١٦ - ياء المتكلم قد تسكن أو تحرك بالفتح فقط ، وقد يجوز أحد الوجهين في البيت الواحد ، اختر كل حالة في الآيات الآتية :

- أ) لي في مديحك يا رسول الله عرائس
 ب) ما جئت بابك مادحا بل داعيا
 أدعوك عن قومي الضعاف لأزمة
 ج) سبقن مقبلات الترب عني
 فنثري الدمع في الدمن البولي
 د) ويا وطني لقيتك بعد يأس
 وكل مسافر سيؤوب يوما
 ولو أني دعيت لكنت ديني
 أدير إليك قبل البيت وجهي
 وقد سبقت ركائبي القوافي
 تيمن فيك وشاقهن جلاء
 ومن المديح تضرع ودعاء
 في مثلها يلقي عليك رجاء
 وأدين التحية والخطابا
 كنظمي في كواعبها الشبابا
 كأني قد لقيت بك الشبابا
 إذا رزق السلامة والإيابا
 عليه أقابل الحتم المجابا
 إذا فهت الشهادة والمتابا
 مقلدة أزمتهها ، طرابا

١٧ - قطع كل بيت من الأبيات الآتية وانسبه إلى بحره :

- أ (أبا الزهراء قد جاوزت قدرتي
ب) ليس من يركب سرجا لنا
ج) يا جارة الوادي طربت وعادني
مثلت في الذكرى هواك وفي الكرى
ولقد مررت على الرياض بربوة
د (وليس اللآلىء ملك البحور
هـ) قطعت مكارمهم صوارمهم
لا يشهرون على مخالفهم
و (فخر الفتى بالنفس والأفعال
- بمدحك بيد أن لي انتسابا
مثل من يركب أعراف الرياح
ما يشبه الأحلام من ذكراك
والذكريات صدى السنين الحاكي
غناء كنت حيالها ألقاك
ولكنها ملك من نالها
فإذا تعذر كاذب قبلوا
سيفا يقوم مقامه العذل
من قبله بالعم والأخوال
- ١٨ - يقول المتنبي :

- ولقد رأيت الحادثات فلا أرى
والهم يخترم الجسيم نحافة
ذو العقل يشقى في النعيم بعقله
والناس قد نبذوا الحفاظ فمطلق
لا يخذعنك من عدو دمعة
لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
يؤذي القليل من اللئام بطبعه
والظلم من شيم النفوس فإن تجد
- يققا يميم ولا سوادا يعصم
ويشيب ناصية الصبي ويهرم
وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم
ينسى الذي يولي وعاف يندم
وارحم شبابك من عدو ترحم
حتى يراق على جوانبه الدم
من لا يقل كما يقل ويلـؤم
ذا عفة فلعله لا يظلم
- ١٩ - ويقول :

- فلما صار ود الناس خبا
وصرت أشك فيمن أصطفيه
يجب العاقلون على التصافي
- جزيت على ابتسام بابتسام
لعلمي أنه بعض الأنعام
وحب الجاهلين على الوسام

وأنف من أخي لأبي وأمي
أرى الأجساد تغلبها جميعا
ولست بقانع من كل فضل
عجبت لمن له قد وحده
ومن يجد الطريق إلى المعالي
ولم أر في عيوب الناس عيبا
٢٠ - ويقول في وصف الحمى :

إذا لم أجده من الكرام
على الأولاد أخلاق اللئام
بأن أعزى إلى جدهم
وينبو نبوة القضم الكهام
فلا يذر المطي بلا سنام
كعيب القادريين على التهام

وزائرتي كأن بها حياء
بذلت لها المطارف والحشايا
يضيق الجلد عن نفسي وعنهما
إذا ما فارقتني غسلتني
كأن الصبح يطردها فتجري
أراقب وقتها من غير شوق
ويصدق وعدها والصدق شر
أبنت الدهر عندي كل بنت

فليس تزور إلا في الظلام
فعافتها ويات في عظامي
فتوسعه بأنواع السقام
كأننا عاكفان على حرام
مدامعها بأربعة سجام
مراقبة المشوق المستهام
إذا ألقاك في الكرب العظام
فكيف وصلت أنت من الزحام

٢١ - ويقول :
الرأي قبل شجاعة الشجعان
فإذا هما اجتمعا لنفس مرة
ولربما طعن الفتى أقرانه
لولا العقول لكان أدنى ضيغم
ولما تفاضلت النفوس ودبرت

هو أول وهي المحل الثاني
بلغت من العلياء كل مكان
بالرأي قبل تطاعن الأقران
أدنى إلى شرف من الإنسان
أيدي الكماة عوالي المران

٢٢- ويقول :

قضاة تعلم أني الفتى السـ
ومجدي يمدل بني خندف
أنا ابن اللقاء أنا ابن السخاء
أنا ابن الفيا في أنا ابن القوافي
طويل النجاد طويل العماد
حديد اللحاظ حديد الحفاظ
يسابق سيفي منايا العباد
يرى حده غامضات القلوب
سأجعله حكما في النفوس

٢٣- ويقول :

مغاني الشعب طيبا في المغاني
ولكن الفتى العربي فيها
ملاعب جنة لو سار فيها
طبت فرساننا والخيول حتى
غدونا تنفض الأغصان فيه
فسرت وقد حجب الشمس عني
وألقى الشرق منها في ثيابي
لها ثمر تشير إليك منها
وأمواء يصل بها حصاهما

بمنزلة الربيع من الزمان
غريب الوجه واليد واللسان
سليمان لسار بترجمان
خشيت وإن كرم من الحران
على أعرافها مثل الجمان
وجئن من الضياء بما كفاني
دنائرا تفر من البنان
بأشربة وقفن بلا أوان
صليل الحلي في أيدي الغواني

ملحق ٤ تدريبات على الأبحر ذات الوحدة المركبة

(١)

قال بعض الشعراء في بعض العلماء :

أبعدت من يومك الفرار فما جاوزت حيث انتهى بك القدرُ
لو كان ينجي من الردى حذرُ نجاك مما أصابك الحذرُ
يرحمك الله من أخي ثقة لم يكُ في صفو وده كسدرُ
فهكذا يفسد الزمان ويفنى العلم منه ويدرس الأثرُ

أ- زن ثلاثة الأبيات الأولى وزناً عروضياً وانسبها إلى بحرهما .

ب- اكتب هذه الأبيات كتابة عروضية .

ج- البيت الرابع مدور، حدد نهاية الشطر الأول فيه .

(٢)

الأبيات الآتية من بحر الطويل ، اختر ذلك بتقطيعها تقطيعاً عروضياً مبيناً نوع

أ) وإني ليمال إلى جانب الغنى إذا كانت العلياء في جانب الفقرِ
وإني لصبار على ما ينوبني وحسبك أن الله أثنى على الصبرِ
ب) وإن حديثاً منك لو تبذلينه جنى النحل أو ألبان عوذ مطافلِ
مطافيل أبكار حديث نتاجها تُشاب بهاء مثل ماء المفاصلِ

جـ) لقد ثبتت في القلب منك مودة
 د) وسرب يطلسى بالعبير كأنه
 بذلت هن القول إنك واجد
 هـ) إذا قلت هذا صاحب قد رضيته
 كذلك جدي ما أصاحب صاحباً
 كما ثبتت في الراحين الأصابع
 دمء ظباء بالنحور ذبيح
 لما شئت من حلو الكلام، مليح
 وقرت به العينان بدلت آخرها
 من الناس إلا خائني وتغيرا

(٣)

ضع علامة (√) على اسم البحر الذي ينتمي إليه كل بيت مما يأتي :

أ) كأنها عسل رجعمان منطقتها
 (الطويل - الخفيف - المنسرح - البسيط)
 ب) إذا أنت لم تشرب مرارا على القذى
 (الطويل - الخفيف - المجتث - السريع)
 جـ) يأيمها الرجل المرخي عمامته
 (السريع - البسيط - الطويل - الخفيف)
 د) ولما تلاقينا جرى من عيوننا
 (السريع - البسيط - الطويل - الخفيف)
 هـ) سمعن بهيجا أوجفت فذكرنه
 (المديد - البسيط - الطويل - المنسرح)
 و) لا تغامر إنها لا تبالي
 (البسيط - المجتث - المديد - الخفيف)
 ز) أخاف من عينيك إني على
 (المديد - البسيط - السريع - الخفيف)

إن كان رجوع كلام يشبه العسلا
 ظمئت وأي الناس تصفو مشاربها
 هذا زمانك إني قد مضى زمني
 دموع كففنا غربها بالأصابع
 ولا يبعث الأحزان مثل التذكر
 وادخر فضل القوى لليالي
 بايها أجشو صريع الجنان

ح) صرت كأني ذبالة نصبت
تضيء للناس وهي تحترق
(الطويل - البسيط - السريع - المنسرح)

(٤)

يأ المتكلم تستعمل في اللغة العربية بوجهين : إما أن تكون ساكنة ، وإما أن تكون مفتوحة ، ولكنها أحياناً في الشعر تلتزم بوجه واحد من هذين الاستعمالين . حدد في الأبيات الآتية الوجه الذي استعملت فيه ياء المتكلم مستدلاً على ذلك بالتقطيع العروضي :

أ) وإني وإن كنت الأخير زمانه	لأت بما لم تستطعه الأوائل
ب) حتى متى تنجزين وعدي فقد	طال وقوفي لوعدك النكد
ج) من يتب عن حب معشوقه	لست عن حبي له تائباً
فأهوى لي قدر غالب	كيف أعصي القدر الغالب
د) لي ابن عم على ما كان من خلق	مختلفان فأقليله ويقليني
هـ) كأن عيني لذكراه إذا خطرت	فيض يسيل على الخدين مدرار
و) ولي كبـد حـري ونفس كأنها	بكف عدو ما يريد سراحها
كأن على قلبي قطاة تذكرت	على ظمأ وردا فهزت جناحها
ز) وإني في الحرب الضروس موكل	بإقدام نفس ما أريد بقاءها
ح) أصون عرضي بهالي لا أدنسه	لا بارك الله بعد العرض في المال
ط) وما أنا في أمري ولا في خليقتي	بمهتضم حقي ولا قارع سني
ولا مسلم مولاي من شر ما جنى	ولا خائف مولاي من شر ما أجني
وإن فؤادا بين جنبي عالم	بما أبصرت عيني وما سمعت أذني
وفضلني في العقل والشعر أنني	أقول بما أهوى وأعرف ما أعني
ي) فإلي أراني وابن عمي مالكا	متى أدن منه ينأ عني ويبعد
ك) إني لعمرك ما بابي بذني غلق	على الصديق ولا خير في بممنون

ل (أمرتهم أمري بمنعرج اللوى
فلما عصوني كنت منهم وقد أرى
م) فإن تقتلونني تقتلوا بي سيدا
وتضحك مني شيخة عبشمية
ن (بعيني عن جارات قومي غفلة
س) وإني امرؤ عافي إنائي شركة
ع (أتهزأ مني أن سمنت وأن ترى
أقسم جسمي في جسموم كثيرة
ف) إذا سقمت نفسي إلى ذي عداوة
متى يأت هذا الموت لا تبق حاجة

فلم يستبينوا الرشد إلا ضحى الغد
غوايتهم وأنني غير مهتد
وإن تطلقوني تحربوني بما ليا
كأن لم تـرى قبلي أسيرا يمانيا
وفي السمع مني عن حديثهم وقر
وأنت امرؤ عافي إنائك واحد
بجسمي مس الحق جاهد
وأحسوا قراح الماء والماء بارد
فإني بنصل السيف باغ دواءها
بنفسي إلا قد قضيت قاءها

(٥)

انسب الأبيات الآتية إلى بحرهما ، وقطعها تقطيعاً عروضياً :

١ (أمغطى مني على بصري للـ
وحديث ألهه هو مما
منطق صائب وتلحن أحيا
٢ (عجبت لإدلال العبي بنفسه
وفي الصمت ستر للعبي وإنما
٣ (أشارت بطرف العين خيفة أهلها
فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا
٤ (قد ينفع الأدب الأحداث في مهل
إن الغصون إذا قومتها اعتدلت

حب أم أنت أكمل الناس حسنا
ينعت الناعتون يوزن وزنا
نأ وخير الحديث ما كان لحنا
وصمت الذي قد كان بالقول أعلما
صحيفة لب المرء أن يتكلما
إشارة مذعور ولم تتكلم
وأهلا وسهلا بالحيب المسلم
وليس ينفع بعد الكبرة الأدب
ولن تلين إذا قومتها الخشب

٥ (إلى الله أشكو ثم أشكو إليكم
حزازات حب في الفؤاد وعبرة
يخن فؤادي من مخافة بينكم
٦ (تنام عن كبر شأنها فإذا
حوراء جيداء يستضاء بها
كأنها درة أحاط بها الـ
٧ (كم قائم يحزنه مقتلسي
أبلغ خدasha أنني ميت
٨ (فديتك أعدائي كثير، وشقتي
وكنت إذا ما جئت جئت بعلة
فما كل يوم لي بأرضك حاجة
٩ (زاد ورد الغي عن صدره
ندمي أن الشباب مضى
١٠ (إني لأهواك غير ذي كذب
١١ (قالت ولم تقصد لقليل الخنا
١٢ (يا من إليه القسرار
١٣ (تصف العين أنهم جد أحياء
١٤ (وإنك لم يفخر عليك كفاخر
١٥ (ينفع الطيب القليل من الرز
١٦ (وبلي لقد طال كرب
١٧ (كل ابن أنثى وإن طالت سلامته
١٨ (من يذق منها الذي نولتني

وهل تنفع الشكوى إلى من يزيد لها
أظل بأطراف البنان أذودها
حنين المزجي وجهة لا يريد لها
قامت رويدا تكاد تنغرف
كأنها خوط يأنه قصف
غواص يجلو عن وجهها الصدف
وقاعد يرقبني شامت
كل امرئ ذي حسب مائت
بعيد، وأشياعي إليك قليل
فأفنت علاتي فكيف أقول
ولا كل يوم لي إليك وصول
وارعوي واللهو من وطره
لم أبلغه مدى أشره
قد شف مني الأحشاء والشغف
مهلا فقد أبلغت أسباعي
ما لي من الحب جار
ء لهم بينهم إشارة خرس
ضعيف ولم يغلبك مثل مغلب
ق ولا ينفع الكثير الخبيث
حسبي من الحب حسبي
يومًا على آلة حذاء محمول
ليس يسلوها ولو عاش دهرًا

إجابة التدريب الخامس :

١ - الأبيات من بحر الخفيف ، وتقطيعها عروضياً هو :

أَمْعُطَطْنُ / مَنِّي عَلَى / بصري للـ	حَبِّبْ أَمْ أُنْ / ت أَجْل نَدْ / ناس حسنا
فَعَلَاتْنِ مُسْتَفْعِلْنَ فَعَلَاتْنِ	فَاعَلَاتْنِ مُتَفْعِلْنَ فَاعَلَاتْنِ
وَحَدِيثُنْ / أَلْذُدُّهُ / هو مَّا	يَنْعَتُ نُنَّا / عَتُونِ يَسُو / زن وزنا
فَعَلَاتْنِ مُتَفْعِلْنَ فَعَلَاتْنِ	فَاعَلَاتْنِ مُتَفْعِلْنَ فَعَلَاتْنِ
مَنْطَقُنْ صَا / ثَبْ وَتَلْ / حن أحيا	نَنْ وَخَيْرُ لَدْ / حَديث ما / كان لحنا
فَعَلَاتْنِ مُتَفْعِلْنَ فَعَلَاتْنِ	فَاعَلَاتْنِ مُتَفْعِلْنَ فَاعَلَاتْنِ

٢ - البيتان من بحر الطويل ، وتقطيعها هو :

عَجَبْتُ / لِإِدْلَالِ لَدْ / عَيْنِي / بنفسه	وَصَمْتُ لَدْ / لَذِي قَدْ كَا / ن بَلْقُولِ / ل أعلما
فَعُولُ مَفَاعِيلْنَ فَعُولُ مَفَاعِلْنَ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلْنَ فَعُولُنْ مَفَاعِلْنَ
وَفِضْضَمْ / ت سَتَرْنُ لَدْ / عَيْنِي / وإنها	صَحِيفْ / ة لُبِّ لَمْ / ء أَنْ يَدْ / تكللها
فَعُولْنَ مَفَاعِيلْنَ فَعُولُ مَفَاعِلْنَ	فَعُولُ مَفَاعِيلْنَ فَعُولُ مَفَاعِلْنَ

٣ - البيتان من بحر الطويل ، وتقطيعها كما يأتي :

أَشَارْتُ / بِطَرْفِ لَعِي / ن خِفْ / ة أهلها	إِشَارْ / ة مَذْعُورُنْ / ولم تَدْ / تكللها
فَعُولْنَ مَفَاعِيلْنَ فَعُولُ مَفَاعِلْنَ	فَعُولْنَ مَفَاعِيلْنَ فَعُولُ مَفَاعِلْنَ
فَأَيْقَنْ / ت أَنْنَ طَطَّرْ / ف قَدْ قَا / ل مرحبا	وَأَهْلُنْ / وَسَهْلُنْ بَلْ / حَبِيب لَدْ / مسللي
فَعُولْنَ مَفَاعِيلْنَ فَعُولُنْ مَفَاعِلْنَ	فَعُولْنَ مَفَاعِيلْنَ فَعُولُنْ مَفَاعِلْنَ

٥ - الأبيات من بحر الطويل ، وتقطيع البيت الأول منها يلي :

إِلْ لَلَا / ه أَشْكَوْ ثَمْ / مَ أَشْكَوْ / إليكمو	وَهْل تَنْدْ / نَفْع شَشْكَوْ / إلى من / يزيدها
فَعُولُنْ مَفَاعِيلْنَ فَعُولُنْ مَفَاعِلْنَ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلْنَ فَعُولُنْ مَفَاعِلْنَ

٦ - الأبيات من بحر المنسرح ، وتقطيع البيت الأول منها على النحو الآتي :
 تنام عن / كبر شأنها / إذا قامت روي / سدن تكاد / تنغرفو
 متفعّلن مفعّلات مفتعلن مستفعّلن مفعّلات مفتعلن
 ٧ - البيتان من بحر السريع ، وتقطيع البيت الأول منها هكذا :

كم قائمّن / يحزنهؤ / مقتلي وقاعدن / يرقبني / شامتو
 مستفعّلن مفتعلن مفعّلا مُتّفعّلن مفتعلن مفعّلا
 ٨ - الأبيات من بحر الطويل ، وتقطيع البيت الأول منها هو :

فديت / لك أعدائي / كثيرن / وشققتي بعيدن / وأشياعي / إليك / قليلو
 فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعي
 ٩ - البيتان من بحر المديد ، وتقطيع البيت الأول منها على هذا النحو :

زاد ورد لـ / غني عن / صدره ورعوي ولـ / لهو من / وطره
 فاعلاتن فاعلن فعلن فاعلاتن فاعلن فعلن
 ١٠ - البيت من بحر المنسرح ، وتقطيعه هو :

إنني لأهـ / واك غير / ذي كذب قد شفّ منـ / بني لأحشاء / وششغفو
 مستفعّلن مفعّلات مفتعلن مستفعّلن مفعّلات مفتعلن
 ١١ - البيت من بحر السريع ، وتقطيعه هو :

قالت ولم / تقصد لقيـ / ل لحننا مهلن فقد / أبلغت أسـ / سماعي
 مستفعّلن مستفعّلن مفعّلا مستفعّلن مستفعّلن مفعّلا
 ١٢ - البيت من بحر المجث ، وتقطيعه هو :

يا من إليـ / له لقرارؤ مالي من لـ / حجب جارؤ
 مستفعّلن فاعلاتن مستفعّلن فاعلاتن
 ١٣ - البيت من بحر الخفيف ، وتقطيعه هو :

تصف لعيـ / من أننهم / جد أحيا نلهم يبـ / نهم إشا / رة خرسي
 فعلاتن متفعّلن فاعلاتن فاعلاتن متفعّلن فعلاتن

١٤ - البيت من بحر الطويل ، وتقطيعه هو :

وإنْذَـكْ لم يفخرْ / عليك / كفأخِرْ
ضعيفن / ولم يغلبـ / ك مثْلـ / مغلَّبِي
فعول مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعِلن

١٥ - البيت من بحر الخفيف ، وتقطيعه هو :

ينفع طيْـ / يب لقلبـ / ل من زُرْ
ق ولا ينـ / فع لكثـ / ر لخيْثو
فاعلاتن متفعِلن فعلاتن فعلاتن متفعِلن فاعلاتن

١٦ - البيت من بحر المجتث ، وتقطيعه :

ويلى لقد / طال كـري حسي من لـ / حبّ حسي
مستفعِلن فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن

١٧ - البيت من بحر البسيط ، وتقطيعه هو :

كلُّ بن أنـ / حى وإنـ / طالت سلا / متهُو يومنْ على / ءالتنْ / حذباء محـ / مولُو
مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فعِلن مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِل

١٨ - البيت من بحر المديد ، وتقطيعه هو :

من يذق منـ / ها للذي / نوؤلتني ليس يسـلو / ها ولو / عاش دهرـا
فاعلاتن فاعِلن فاعلاتن فاعلاتن فاعِلن فاعلاتن

(٦)

اضبط ميم ضمير الجمع وياء المتكلم بما يتلاءم مع الوزن في هذين النصين :

١ (الله يعلمكم والله يعلمني والله يجزيكم عني ويجزيني
الله يعلم أني لا أحبكم ولا ألوكم إلاّ تحبوني
لو تشربون دمي لم يروّ شاربكم ولا دماؤكم جمعاء ترويني
قد كنت أوليكم مالي وأمنحكم ودي على مثبت في الصدر مكنون
لا يخرج الكره مني غير مأبية ولا ألين لمن لا يبتغي ليني

ماذا علي إذا تدعونني ترعا
يا رب حي شديد الشغب ذي لجب
رددت بآطلمهم في رأس قائلهم
يا عمرو لو لنت لي ألفيتني يسرا
ألا أجيبكم إذ لم تحيوني
دعوتهم راهن منهم ومرهون
حتى يظلموا خصوما ذا أفانين
سمحا كريما أجازي من يجازيني

(٢) أين أهل الديار من قوم نوح
أين آبائنا وأين بنوهم
سلكوا منهج المنايا فبادوا
بينما هم على الأسرة والألنا
ثم لم ينقض الحديث ولكن
والأطباء بعدهم لحقوهم
وصحيح أضحي يعود مريضا
ثم عاد من بعدهم وثمرود
أين آبائهم وأين الجدود
وأرانا قد حان منا ورود
ط أفضت إلى التراب الخدود
بعد ذا الوعد كله والوعيد
ضل عنهم سطوعهم واللدود
وهو أدنى للموت بمن يعود

(٧)

ميم ضمير الجمع قد تكون ساكنة وقد تحرك بالضممة المشبعة ، والشعر أحيانا يحدد
أحد هذين الاستعمالين . حدد بناء على الوزن العروضي الوجه الذي استعملت به في
الآيات الآتية :

(أ) ولن يراجع قلبي ودهم أبدا
كل يداجي على البغضاء صاحبه
صم إذا سمعوا خيرا ذكرت به
ب) وأنتم معشر زيد على مائة
فإن عرفتم سبيل الرشد فانطلقوا
زكنت منهم على مثل الذي زكنوا
ولن أعالنههم إلا كما علنوا
وإن ذكرت بسوء عندهم أذنوا
فأجمعوا كيدكم طرافكيدوني
وإن جهلتم سبيل الرشد فاثبتوني

ماذا علي وإن كتمت ذوي كرم
 (ج) كأننا وقد أجلوا لنا عن نسائهم
 بيئر الدريك فاستعدوا لمثلها
 (د) أولئك آبائي فجئني بمثلهم
 (هـ) أولئك قوم بارك الله فيهم
 (و) أعطاهم الله أموالا ومنزلة
 (ز) قادتهم للفراق شاطنة
 لم أدر قبل النوى بينهم
 (ح) قالت بنو الأوس من عفافهم
 تسوق أخراهم أوائلهم
 لما دعاهم للموت سيدهم
 (ط) أطاعت بنو عوف أميرا نهاهم
 أويت لعوف إذ تقول نساؤهم
 صبحناهم شيباء يبرق بيضاها
 (ي) أجمعوا أمرهم بليل فلما
 ألا أحبكم إذ لم تحبوني
 أسود لها في عيص ييشة أشبل
 وأصغوا لها أذانكم وتأملموا
 إذا جمعتنا يا جريير المجمع
 على كل حال ما أعف وأكرما
 من الملوك بلا عقل ولا دين
 فشط ولي الحبيب فاغتربا
 حتى استطارت عصاهم شعبا
 مروا ولا تأخذوا لهم سلبا
 كما يسوق المعارض الجلبا
 ثابت إليهم جموعهم عصبا
 عن السلم حتى كان أول واجب
 ويرمين دفعا ليتنا لم نحارب
 ثبين خلاخيل النساء الهوارب
 أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء

(٨)

الضميران «هو» و«هي» إذا سبقتها الواو أو الفاء جاز فيها إسكان الهاء أو بقاء
 حركتها على ما هي عليه . والشعر أحيانا يختار أحد هذين الاستعمالين . تبين ذلك في
 الأبيات الآتية مستدلا بتقطيع الأبيات تقطيعاً عروضياً :

(أ) ولا يغث الحديث ما نطقت وهو بفيها ذو لذة طرف
 تخرنسه وهو مشتى حسن وهو إذا ما تكلمت أنف

أ) وصحيح أضحى يعود مريضاً
 ٣) أرى كل قوم قاربوا قيد فحلهم
 ٤) فهو كالمنزع المريش من الشو
 ٥) فهو الذي ما خان عهد الهوى
 ٦) يقول لي الحداد وهو يقودني
 ٧) لقد خرق الحي اليمانون قبلهم
 ٨) كشفت قناع الشعر عن حر وجهه
 بغير يراها من يراها بسمعه
 يود ودادا أن أعضاء جسمه
 ٩) رمتني بسهم ريشه الكحل لم يحز
 ١٠) تدعى عطاياه وفرا وهي إن شهرت

وهو أدنى للمسوت ممن يعود
 ونحن خلعنا قيده فهو سارب
 حط مالت به يمين المغالي
 وهو الذي بالنفس لم ييخل
 إلى السجن لا تجزع فما بك من بأس
 بحور الكلام تستقى وهي طفع
 وطيرته عن وكره وهو واقع
 ويدنو إليها ذو الحجى وهو شاسع
 إذا أنشدت شوقاً إليها مسامع
 ظواهر جلدي وهو في القلب جارج
 كانت فخارا لمن يعفوه مؤتلفا

ملحق ٥

نظم الشهاب أوزان البحور الستة عشر السابقة، فقال:

(الطَّويل)

أطال عذولي فيك كُفرانهُ الهوى وآمنت يا ذا الطَّيِّبِ فأنس ولا تنفرُ
فعلولن مفاعيلن فعولن مفاعِلن «فمن شاء فليؤمّن ومن شاء فليكفر»

(المدِيد)

يا مديد المهجر هل من كتاب فيه آيات الشُّفا للِسَّقِيمِ
فاعلاتن فاعِلن فاعلاتن «تلك آيات الكتاب الحكيم»

وفي بحر المديد قال أيضًا

لو مددنا بابتها ل يدَيْنَا نرتجّيكم هل يكونُ العطاءُ
فاعلاتن فاعِلن فاعلاتن «إن زعمتم أنكم أولياء»

(البسيط)

إذا بسطتُ يدي أدعُو على فِئَةٍ لاموا عليك عسى تخلو أماكِنُهُم
مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلن «فأصبحوا لا تُرى إلا مساكِنُهُم»

(الوافر)

غرامي في الأَجَبَةِ وفَرْنُهُ وشاةٌ في الأزَقَةِ راكِزُونَا
مفاعِلتن مفاعِلتن فعولن «إذا مرُّوا بهم يتغامزونَا»

(الكامل)

كُمِلْتُ صِفَاتُكَ يَا رَشَا وَأُولُو الْهَوَى قَدْ بَايَعُوكَ وَحَظُّهُمْ بِكَ قَدْ نَمَا
مُتَفَاعِلْنَ مُتَفَاعِلْنَ مُتَفَاعِلْنَ «إِنَّ الَّذِينَ يَبَايَعُونَكَ إِنَّهُمْ»

(الهزج)

لِثْنِ تَهْنِزَجٍ بَعْشَاقٍ فَهَمُ فِي عِشْقِهِمْ تَاهُوا
مُفَاعِلْنَ مُفَاعِلْنَ «وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ»

(الرجز)

يَا رَاجِزًا بِاللَّوْمِ فِي مُوسَى الَّذِي أَهْوَى وَعِشْقِي فِيهِ كَانَ الْمُبْتَغَى
مُسْتَفْعِلْنَ مُسْتَفْعِلْنَ مُسْتَفْعِلْنَ «أَذْهَبَ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى»

(الرمل)

إِنْ رَمَلْتُمْ نَحْوَ ظَنِّي نَافِرٍ فَاسْتَمِيلُوهُ بِدَاعِي أَنْسِهِ
فَاعِلَاتِنِ فَاعِلَاتِنِ فَاعِلْنَ «وَلَقَدْ رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ»

(السريع)

سَارِعَ إِلَى غِزْلَانِ وَادِي الْحَمَى وَقُلْ أَيَسَا غِيْدُ ارْحَمُوا صَبْكُم
مُسْتَفْعِلْنَ مُسْتَفْعِلْنَ فَاعِلْنَ «يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُم»

(المنسرح)

تَنْسُرُحُ الْعَيْنُ فِي خُذَيْدِ رَشَا حَيًّا بِكَأْسٍ وَقَالَ خُذُهُ يَفِي
مُسْتَفْعِلْنَ مَفْعُولَاتٍ مُفْتَعِلْنَ «هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ السَّكِينَةَ فِي»

(الخفيف)

خَفَّ حَمْلُ الْهَوَى عَلَيْنَا وَلَكِنْ ثَقَلَتْهُ عَمَّاذِلُ تَرْتَمِ
فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن «رَبَّنَا اصْرِفْ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَ»

(المضارع)

إِلَى كَمْ تُضَارِعُونَنَا فَتَى وَجْهُهُ نَضِيرُ
مفاعيلُ فاعلاتن «أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَذِيرُ»

(المقتضب)

اِقْتَضَبَ وَشَاةَ هَوَى مِنْ سَنَاكَ حَاوَلَهُمْ
مفعلاتُ مفتعلن «كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُمْ»

(المجثث)

اجْتَثَّ مِنْ عَابِ ثَغَرًا فِيهِ الْجُمَانُ النَّظِيمُ
مستفع لن فاعلاتن «وَهُوَ الْعَلِيِّ الْعَظِيمُ»

(المتقارب)

تَقَارَبَ وَهَاتِ اسْقِنِي كَأْسَ رَاحٍ وَبَاعِدْ وَشَاتَكَ بُعْدَ السَّاءِ
فعلولن فعلولن فعلولن «وَأِنْ يَسْتَغِيثُوا يَغَاثُوا بِهَاءِ»

(المتدارك)

دَارِكُ قَلْبِي يَلْمِي ثَغِيرٍ فِي مَبْسَمِهِ نَظْمُ الْجَوْهَرِ
فعلن فعلن فعلن «إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ»

(مخلع البسيط)

خَلَّعْتُ قَلْبِي بِنَارِ عِشْقٍ تَضَلَّى بِهَا مَهْجَتِي الْحَرَارَةَ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ وَقُدُّهَا النَّاسُ وَالْحَجَارَةَ

وقد نظمها أيضًا صفي الدين الحلي المتوفى سنة ٧٥٠ هـ:

(الطويل)

طَوِيلٌ لَهُ دُونَ الْبُحُورِ فُضَائِلٌ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلٌ

(المديد)

لَمَدِيدِ الشَّعْرِ عِنْدِي صِفَاتٌ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتٌ

(البسيط)

إِنْ الْبَسِيطُ لَدَيْهِ يَسِيطُ الْأَمَلُ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلٌ

(الوافر)

بُحُورُ الشَّعْرِ وَافِرُهَا جَمِيلٌ مَفَاعِلَتُنْ مَفَاعِلَتُنْ فَعُولٌ

(الكامل)

كَمَلِ الْجَمَالُ مِنَ الْبُحُورِ الْكَامِلُ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلٌ

(الهزج)

عَلَى الْأَهْمِ زَجَجْتُ تَسْهِيلٌ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

(الرجز)

في أبحر الأرجاز بحر يسهلُ مستفعَلن مستفعَلن مستفعَلن

(الرمَل)

رمل الأبحر تسويه الثقات فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ

(السريع)

بحر سريع ماله ساحلُ مستفعَلن مستفعَلن فاعلُ

(المضرج)

منسرح فيــــه يضرب المثلُ مستفعَلن مفعــــولاتُ مُفتَعِلُ

(الخفيف)

يا خفيفاً خفّت به الحركات فاعلاتن مستفع لن فاعلاتُ

(المضارع)

تَعَلَّدُ المضارعاتُ مفاعيلُ فاعٍ لَاتُ

(المقتضب)

اقتَضِبْ كما سألوا فاعــــلاتُ مفتَعِلُ

(المجتث)

إِنْ جُثِّتِ الحركاتُ مستفعَلن فاعــــلاتُ

(المتقارب)

عن المتقارب قال الخليلُ فعولن فعولن فعولن فعولُ

(المتدارك - ويسمى المحدث)

حركاتُ المحدث تَنْتَقِلُ فعلن فعلن فعلن فعلُ

* * *

وآخر دعوانا أنِ الحمدُ لله ربَّ العالمين .

الفهرس

٥	مقدمة
	الباب الأول
١٠	البناء العروضي للقصيدة
١١	تمهيد
٢٩	الفصل الأول: قصيدة البيت
٣٢	البحور ذات الوحدة المفردة
٣٤	١ - الوافر
٤٢	٢ - الكامل
٥٩	٣ - الرجز
٦٨	٤ - الهزج
٧٣	٥ - الرمل
٨٦	٦ - المتقارب
٩٥	٧ - المتدارك
٩٩	الفصل الثاني: قصيدة البيت
٩٩	البحور ذات الوحدة المركبة
١٠٠	١ - الطويل
١٠٨	٢ - البسيط
١١٦	٣ - المديد
١٢٣	٤ - الخفيف
١٣٠	٥ - السريع
١٣٧	٦ - المنسرح
١٤١	٧ - المجث
١٤٣	٨ - المقتضب
١٤٤	٩ - المضارع

١٤٥	الفصل الثالث : قصيدة التفعيلة
١٤٥	الشعر الحر
	الباب الثاني
١٦٣	القافية في القصيدة العربية
١٦٥	مدخل
١٦٧	الفصل الأول : القافية ودورها في بناء الشعر
١٨٥	الفصل الثاني : القافية في شعر البيت
١٨٦	أولاً : ألقاب حروف القافية
٢١٠	ثانياً : ألقاب حركات القافية
٢١٦	ثالثاً : أنواع القافية
٢٢٧	رابعاً : عيوب القافية
٢٤٧	الفصل الثالث : القافية في الشعر الحر
٢٦٧	الملاحق
٢٦٩	ملحق ١ : الدوائر العروضية
٢٧٨	ملحق ٢ : نماذج من الشعر
٢٩٧	ملحق ٣ : تدريب على الأبحر ذات الوحدة المفردة
٣٠٩	ملحق ٤ : تدريب على الأبحر ذات الوحدة المركبة
٣٢١	ملحق ٥ : نظم الشهاب أوزان البحور التسعة عشر السابقة

رقم الإيداع ٩٩/١٥٠٤٧
I.S.B.N. 977 - 09 - 0575 - 5

مطبع الشروق

القاهرة ٨: شارع سيويه المصري - ت: ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب: ٨٠٦٤ - هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣ - فاكس: ٨١٧٧٦٥ (٠١)

البناء العروضي

للقصيدة العربية

لكل محبي فن اللغة العربية الأول: الشعر، والراغبين في معرفة أسس بنائه - نقدم هذا الكتاب الذي يتناول البناء العروضي للقصيدة العربية.

وعلم العروض - أو موسيقا الشعر - قد يكون صعباً على كثير من المبتدئين؛ لأنهم لم يتدربوا عليه ولم يمارسوه، ولم يوقفهم أحد - من خلال قراءة الشعر - على أصوله وقواعده، فهو علم يحتاج إلى دربة ومرانة كثيرة متصلة، وإجاداته تتضمن إجادة كثير من علوم العربية؛ لما بينها وبينه من تعاون وجدل متبادل.

ومن هنا، فإن إجادة هذا العلم ضرورة للمتخصص في دراسة اللغة العربية، وليس رفاهية للمهتم بها.

لكل ذلك، أخذ علماء العربية - منذ الخليل بن أحمد - يتعهدون هذا العلم من حين إلى آخر شرحاً وبسطاً لغوامضه، أو اختصاراً ونظماً لمسائله، أو تنبيهاً إلى أهميته والحاجة إليه.

والكتاب الذي بين أيدينا أحد خيوط ذلك النسيج الممتد من الدراسات العروضية، فهو يتناول أبحر الشعر العربي بكل صورها وتنوعاتها، معتمداً في ذلك على جانب الوصف، ومتخففاً من المصطلحات، ومكثرًا من النصوص والشواهد. وألحق ذلك بدراسة سريعة عن الشعر الحر وتفعيلاته وتشكيلاته. ثم أكمل مسيرته بدرس نظام التقفية في القصيدة العربية، ملحقاً به فصلاً خاصاً عن القافية في الشعر الحر.